



**I CONGRESO INTERNACIONAL
DE
TURISMO MUSICAL Y FESTIVALES**

**I INTERNATIONAL CONFERENCE
IN
MUSICAL TOURISM AND FESTIVALS**

**ACTAS
PROCEEDINGS**

**Martín Gómez-Ullate
Pilar Barrios Manzano
Juana Gómez Pérez
(Coords y eds.)**

SERIE: TURISMO MUSICAL Y FESTIVALES

Está permitida la reproducción total o parcial de esta obra siempre que sea citada la fuente.

Editorial y coordinadoras de publicación no se hacen responsables del material aportado por los distintos autores.

Comité Organizador: Martín Gómez-Ullate, Pilar Barrios Manzano, Juana Gómez Pérez, José Soto Vázquez, Ana Hernández, Ricardo Jiménez, Elisa Sofía Silveira Saraiva Pires Alves

Comité Científico: Martín Gómez-Ullate, Pilar Barrios Manzano, Teresa Fraile Nieto, Pedro Corcho Sánchez

2016. Grupo de investigación en Patrimonio musical y educación.
MUSAEXI. Universidad de Extremadura.

(Coord. Pilar Barrios Manzano)

Consejería de Economía e Infraestructuras. Junta de Extremadura

Consejería de Educación y Cultura. Junta de Extremadura

Fondo Social Europeo.

Fotografías del congreso: Marcos Manuel Otaño Lisboa

Fotografías y diseño de portada: Pedro Corcho Sánchez

I.S.B.N.: 978-84-617-7495-1

Digital Object Identifier (DOI): 10.5281/zenodo.569803



AGRADECIMIENTOS

Este congreso fue organizado y realizado por el Grupo de Investigación “Patrimonio Musical y Educación” (formado principalmente por miembros del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Extremadura en la Facultad de Formación del Profesorado) y las presentes actas editadas, gracias a la financiación del proyecto “Turismo Musical y Festivales en la provincia de Cáceres” por la Diputación de Cáceres a través del el Plan de iniciación a la investigación, desarrollo tecnológico e innovación de la Universidad de Extremadura 2015.

La participación de su director y editor de las actas, Martín Gómez-Ullate es posible gracias al Programa de Atracción y Retención de Talento Investigador para Centros de Investigación de la Comunidad de Extremadura, financiado por el Gobierno de Extremadura.

Agradecemos la participación de todos los que colaboraron e hicieron posible el congreso (Pilar Barrios Manzano, Pedro Corcho Sánchez, Juana Gómez Pérez, Ricardo Jiménez Barrios, Ana Hernández Carretero, José Soto Vázquez, Teresa Fraile Nieto, Elisa Sofía Silveira Saraiva Pires Alves). Agradecemos especialmente la colaboración de aquellos que hicieron de la velada musical una noche inolvidable: Miguel Quaresma y la Cámara Municipal de Beja, que trajo al grupo musical “Los Alentejanos” de Serpa comandados por Armando Torrão, de Susana Bilou Russo, de Pepe Belmonte, de Francesco Zaralli y Marco de Cave, de Chulumi, de los flamencos Perico de la Paula y Pedro Peralta. Agradecemos a todos los asistentes y ponentes en el congreso, especialmente de aquellos cuya aportación ha hecho posible la edición de estas actas. Esperando que sea la primera de muchas y continuar el esfuerzo en los próximos años para juntarnos en música y en cultura.



ÍNDICE

Presentación

El turismo musical, una línea de investigación emergente Martín Gómez-Ullate, Pedro Corcho Sánchez.....	10
--	----

Organización y organizadores de festivales

Guitarvera, algo más que un festival, un encuentro Jesús Castañar Pérez.....	18
---	----

El Magusto, la proyección de una tradición popular a través de un festival Emilio J. Ortega Morán, Felipe Barata Moreno, Jesús Bravo Vivas.....	28
--	----

Los festivales dentro de la Federación Extremeña de Folklore Jaime Sampedro Riscado.....	38
---	----

Encuentro internacional "Norba Caesarina". Diez años de proyección internacional y excelencia cultural Jacinto Sánchez González y Damián Martín Gil.....	46
--	----

Festival Flamenco de Cáceres (1975-2015). Un modelo de excelencia en la gestión cultural Federico Vázquez Esteban, Juana Gómez Pérez.....	51
---	----

Estival Cuenca o cómo iniciar un festival en plena crisis y no morir en el intento Marco Antonio de la Ossa Martínez.....	59
--	----

A Infantuna e o Festival Internacional de Tunas Académicas de Viseu Helder Ramalho, Antonio Ramalho.....	73
---	----

Estudios sobre festivales

Análisis comparado de la demanda de festivales de música en Extremadura: su impacto sobre la actividad turística Cristina Rodríguez Rangel, Marcelino Sánchez Rivero, Juan Ignacio Rengifo Gallego	80
--	----

Festivales musicales transfronterizos como muestra cultural provechosa para la enseñanza. El caso de Badasom Álvaro Terrón Sánchez.....	98
---	----

La música irlandesa en Cáceres Ana Mendoza Hurtado.....	109
--	-----

The Póvoa de Varzim and Marvão Music Festivals: Two Very Different Case Studies Bernardo Mariano.....	116
--	-----

The impact of folklore festivals on small municipalities: "Festival della collina" case study Francesco Zaralli, Marco de Cave.....	128
---	-----

Turismo musical y gestión del patrimonio cultural

O património musical como ativo cultural e turístico: o percurso da viola campaniça Susana Bilou Russo.....	141
O Cante alentejano na perspetiva do desenvolvimento local Miguel Quaresma.....	152
Fado. Una tradición, diferentes sonoridades José Filomeno Martins Raimundo.....	158
El Turismo Comunitario como estrategia para la visibilización y revalorización de la memoria musical los Pueblos Kichwas de Imbabura. Nhora Magdalena Benítez Bastidas, Jorge Iván Albuja León, Cristina Vaca Orellana.	166
La musicología indígena y el turismo étnico: Estudio de caso Colta (Ecuador) Bacilio Segundo Pomaina Pilamunga.....	187
Un panorama de los festivales de música folklórica en Argentina. Contexto de surgimiento y perspectiva actual Zulma M. Pittau Sevilla.....	201
Los viajes de la Estudiantina Fígaro José Carlos Belmonte Trujillo y Pilar Barrios Manzano.....	214
Una experiencia de turismo musical: los viajes del coro “Francisco de Sande” Isidro García Barriga.....	225
Servicios para la realización de una ficha metodológica destinada a catalogar la música y danza tradicional española Pedro Asuar Ortiz.....	242
The Smart Museum, ¿Si somos diferentes, por qué un museo igual para todos? Miguel Ángel Piédrola Lluich.....	252
Madrid Music Map, una aplicación que facilita la puesta en valor del patrimonio musical de la ciudad de Madrid Enrique Oromendía y equipo del proyecto Madrid Music Map.....	260

Estudios sobre turismo musical

Entre las dos orillas: paisajes musicales y turismo musical en Cuba María Antonia García de León.....	279
--	-----

Autores

Autores.....	293
--------------	-----



Presentación

EL TURISMO MUSICAL, UNA LÍNEA DE INVESTIGACIÓN EMERGENTE

Musical Tourism, an emergent research line

Martín Gómez-Ullate¹
Pedro Corcho Sánchez

RESUMEN

El turismo musical es tanto un sector del turismo cultural emergente como una línea de investigación original y poco explorada. España es un país mundialmente conocido por sus festivales, y en la Península Ibérica se celebran algunos de los festivales mejor considerados en el ranking internacional.

El World Of Music, Arts & Dance (WOMAD), que celebró en 2016 su XXV aniversario, ha tenido rotundos efectos en Cáceres, la ciudad sede de este congreso, tanto en su difusión internacional como en su historia y antropología interna. En la provincia hay festivales originales, como Guitarvera o el Magusto que revitalizan el patrimonio musical y cultural y se configuran como un escenario idóneo para el turismo de experiencia y para el llamado “turismo paisano”. En Portugal, hay también ejemplos de modelos originales e interesantes como el festival ANDANZAS que, al igual que el WOMAD, se nutre de la riqueza del patrimonio cultural con una perspectiva global.

La selección de artículos que componen estas actas ofrecen una perspectiva exhaustiva sobre el fenómeno de los festivales, recogiendo una variedad muy diversa, analizando su impacto en el medio rural o urbano donde se celebran, con especial énfasis en Extremadura y en Portugal. Hemos recogido la experiencia y el discurso de los organizadores y de investigadores dedicados al estudio de festivales.

Otra parte está dedicada a la música como patrimonio cultural y su gestión turística, su museología y su catalogación o la aplicación de las TICs en su difusión y puesta en valor. También a las experiencias de viajes musicales y al papel del patrimonio musical en el desarrollo local.

Cierra el volumen un capítulo dedicado a Cuba como paradigma y estudio de caso privilegiado en cuanto al turismo musical.

PALABRAS CLAVE

Turismo musical, Festivales, I Congreso Internacional de Turismo Musical y Festivales

¹. La investigación y transferencia de resultados en este trabajo, es posible gracias al Programa de Atracción y Retención de Talento Investigador para Centros de Investigación de la Comunidad de Extremadura, financiado por el Gobierno de Extremadura.

ABSTRACT

Music tourism is both an emerging cultural tourism sector and an original and unexplored research line. Spain is a country known worldwide for its festivals, and in the Iberian Peninsula some of the festivals best considered in the international ranking are celebrated.

The World Of Music, Arts & Dance (WOMAD), which celebrated its XXV anniversary in 2016, has had a deep impact in Cáceres, the city that hosts this festival, both in its international diffusion and in its contemporary history and internal anthropology. In the province of Cáceres, there are other original festivals like Guitarvera or El Magusto that revitalize the musical and cultural heritage and are configured as an ideal setting for tourism of experience and for the so-called "paisano tourism". In Portugal, there are also examples of original and interesting models such as the ANDANZAS festival which, like the WOMAD, feeds on the richness of cultural heritage with a global perspective.

The selection of articles that compose these proceedings offer an exhaustive perspective on the phenomenon of the festivals, collecting a very diverse variety, analysing their impact in the rural or urban environment where they are celebrated, with special emphasis on Extremadura and Portugal. We have gathered the experience and the speech of the organizers and researchers dedicated to the study of festivals.

Another section is dedicated to music as cultural heritage and its tourist management, its museology and its cataloguing or the application of ICT in its dissemination and enhancement. Also to the experiences of musical trips and the role of musical heritage in local development.

The volume closes a chapter dedicated to Cuba as a paradigm and case study privileged in terms of music tourism.

KEY WORDS

Musical tourism, festivals, I International Congress on Musical Tourism & Festivals

ESTADO DEL ARTE

El Google académico es un buen indicador para hacernos una idea de lo consolidada que puede estar una línea de investigación. Para “turismo musical” el buscador encuentra en diciembre de 2016, 89 resultados (75 en mayo, 2016) y 182 para “musical tourism” (159 en mayo 2016) lo cual nos da un cierto grado de certeza sobre la emergencia del turismo musical como línea de investigación.

En cambio, si buscamos “music festivals” nos encontramos con 20.800 resultados lo que nos hace pensar en una línea autónoma del turismo musical mucho más consolidada.

En cuanto a las temáticas, objetos o enfoques desde que se los estudia a unos y otros podemos ver en la tabla 1 algunos de las más relevantes.

Tabla 1. Algunos ejemplos de temáticas de la literatura académica sobre turismo musical

Palabras claves	Artículo	Disciplina	Año publicación
Promoción, redes sociales, Turismo cultural	La promoción del turismo musical: los festivales de música en Facebook	Turismo	2012
Emergencia	Turismo musical: una partitura por escribir	Turismo	2004
Experiencia personal	Turismo musical: notas de un viaje por Francia, Austria y Alemania	Música	1959
Music cities, Industria musical, Festivales	Music Cities: estrategias para el desarrollo del turismo musical	Gestión Cultural	2016
Flamenco, Rumba Catalana, Barcelona	Turismo musical en Barcelona: el caso de los locales con programación permanente de flamenco y rumba catalana en directo	Gestión Cultural	2012
Baile, Sevilla, Buenos Aires	Modelo de negocio del turismo del baile en Sevilla y Buenos Aires: aspectos de la importancia del patrimonio cultural inmaterial en la gestión de destinos turísticos	Turismo	2014
Valencia	La música como producto dinamizador del turismo cultural en la ciudad de Valencia	Turismo	2014
Festivales musicales, Experiencia	Os festivais musicais como experiência turística. Uma análise teórica	Turismo	
Música Gnawa, Marruecos, Khamlia	Turismo sostenible en el sureste marroquí: estudio de caso: Khamlia y la música Gnawa	Turismo	2014
Festivales, Valencia	Festivales de música en la Comunidad Valenciana como incentivo para el turismo: impacto socio-económico	Turismo	2012

Analizando qué es lo que se investiga en esta línea emergente de turismo musical encontramos que los festivales es un tema principal. Por ello y por la importancia cada vez mayor de los festivales en Extremadura, Portugal y la Península Ibérica, decidimos realizar un congreso que atendiera a los festivales en su patente

diversidad, desde el punto de vista de los profesionales que los organizan y de los investigadores que los estudian, pero también a otras temáticas relacionadas con el turismo musical (aplicaciones TIC, museos, rutas, países enteros marcados por la música en su identidad y en su atractivo).

Si bien, el I Congreso Internacional de Turismo Musical y Festivales celebrado en la Facultad de Formación del Profesorado de la Universidad de Extremadura, en Cáceres durante los días tuvo una perspectiva internacional con participación de ponencias sobre Portugal, Argentina, Italia, Perú, Cuba, España se concentró sobre todo en la región EuroACE (Alentejo-Centro de Portugal-Extremadura).

TIPOS DE FESTIVALES

En Extremadura, se da la peculiaridad de contar con festivales de diferente dimensión y carácter. Podemos distinguir cuatro tipos de festivales fundamentales, que son los que trataremos en este volumen:

- Los ciclos de conciertos en un programa de mayor o menor duración, llamados festivales, porque se les confiere así, una unidad que va más allá del concierto en sí y una identidad o marca, más amplia que la que alcanza el concepto “Ciclo”. Habitualmente estos “festivales” incluyen también actividades complementarias al desarrollo musical de los mismos. Algunos ejemplos de este tipo, aquí estudiados o presentados en el congreso, son el Encuentro internacional “Norba Caesarina”, el Festival Flamenco de Cáceres o el festival Terra sem Sombra que transcurre en diversas localidades alentejanas.
- Los grandes festivales internacionales, que impactan grandemente una ciudad o un pueblo durante un período de tiempo continuo (habitualmente 2 ó 3 días). Un ejemplo paradigmático en Extremadura es el Womad de Cáceres.
- Los festivales también continuos y concentrados con programas que van mucho más allá de las manifestaciones musicales y que tienen un potente impacto a nivel local, comarcal o regional, que va mucho más allá de lo económico. Es el caso del Guitarvera, el Magusto o el Festivalino en la provincia de Cáceres.
- Por último, haríamos una categoría aparte para los festivales-communitas, en los que el público asistente en su mayoría comparte el mismo espacio para dormir, comer y formar parte de esa comunidad que se crea en torno al festival.

OTRAS MANIFESTACIONES IMPORTANTES DE TURISMO MUSICAL

Es fundamental, atender a otras manifestaciones de turismo musical mucho menos estudiadas como los museos o los centros de interpretación. Tenemos en España, el paradigma de Urueña, ciudad sede de la Fundación Joaquín Díaz, donde las colecciones del etnomusicólogo (instrumentos, gramófonos, pliegos de cordel, campanas) encuentran adecuada musealización y puesta en valor y su archivo musical se pone a disposición de investigadores e interesados. La fundación ha hecho un notable esfuerzo por crear un museo virtual con todos esos materiales.

Otro ejemplo de museo interactivo que tiene cabida en este volumen, partiendo de premisas innovadoras, es el MIMMA (Museo Interactivo de la Música en Málaga). Se trata de un caso, digno de estudio como modelo de creatividad y buenas prácticas.

En estas actas, hemos dado voz también a uno de los fenómenos musicales más importantes del orbe Iberoamericano, las tunas, excelentes ejemplos de turismo musical, y ahora también, una pieza clave en la imagen y la “performance” turística de ciudades como Coimbra.

La importancia de la música para el etnoturismo, turismo étnico o comunitario en Iberoamérica queda patente en nuestras actas.

TENDENCIAS

Un tema muy importante –como en otras áreas del turismo– es la tematización. La tematización en rutas (“ruta de la marimba”) o en ciudades (Ciudades Creativas de la Música, Music cities). Estos temas tendrán seguro, más relevancia en la próxima edición del congreso.

La segunda edición está siendo organizada en la ciudad de Beja, y es de esperar que Iberoamérica siga teniendo un lugar preponderante con una presencia más patente de Brasil (junto con Cuba y México) uno de los países más conocidos internacionalmente por su música.

Las TICs también tendrán seguro creciente protagonismo, pues queda patente su poderosa aplicabilidad en diferentes ámbitos de la gestión del patrimonio musical como podemos ver en el excelente proyecto Madrid Music Map.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, I., & GONZÁLEZ, R. (2004). Turismo musical: una partitura por escribir. *Editur: El semanario profesional del turismo*, (2313), 16.

ALFONSO, J. (1959). Turismo musical: notas de un viaje por Francia, Austria y Alemania. *Ritmo*, 29(304), 6-7.

BOSCH CORBERA, N. Y LÓPEZ LLOBET, L. (2012) “Festivales de música en la Comunidad Valenciana como incentivo para el Turismo: impacto socio-económico”. Trabajo Fín de Grado. Universidad Politécnica de Valencia

CHIERICHETTI, L. (2012). La promoción del turismo musical: los festivales de música en Facebook. Pasos. *Revista de turismo y patrimonio cultural*, 10(4), 49-58.

ESTRADA, M., SOTOS, J. & MONFERRER, D. (2015). Os festivais musicais como experiênciã turística. Uma análise teórica. *International Journal of Marketing, Communication and New Media*, 3(4).

FORMOSO MARTÍNEZ, M. & REBOLLO PACHECO, G. (2016) *Music Cities: estrategias para el desarrollo del turismo musical*. Universitat de Barcelona

GUASCH PARRA, S. (2014) Turismo sostenible en el sureste marroquí. Estudio de caso: Khamliã y la música Gnawa. Trabajo fín de Máster. Universitat de Girona.

KOVEN CARRILLO, C. (2014). La música como producto dinamizador del turismo cultural en la ciudad de Valencia (Doctoral dissertation).

THIMM, T. (2014). Modelo de negocio del turismo del baile en Sevilla y Buenos Aires: aspectos de la importancia del patrimonio cultural inmaterial en la gestión de destinos turísticos. *Via@, Varia*, (2).

VARELA VILLALBA, R. (2012) *Turismo Musical en Barcelona: El caso de los locales con programación permanente de flamenco y rumba catalana en directo*. Diposit Digital de la Universitat de Barcelona



Organización y organizadores de festivales
Festivals organization and organizers

GUITARVERA, ALGO MÁS QUE UN FESTIVAL, UN ENCUENTRO

Guitarvera, more than a festival, an encounter

Jesús Castañar Pérez

RESUMEN

Desde 2002 se viene celebrando en la localidad cacereña de Villanueva de la Vera un autodenominado Encuentro de Cultura Popular. Desde la organización se ha procurado que la actividad sea algo más que un festival musical, para lo cual pone en marcha todos los años diversas actividades en las que priman los valores de la convivencia y la participación, además de la difusión cultural. Todo ello se hace con un claro enfoque pedagógico orientado a dignificar y entender la cultura de nuestros mayores para cimentar una identidad local consciente de su herencia y su pasado para crear un mundo futuro en el que el mundo rural pueda sentirse orgulloso de sus humildes raíces y mantenga vivos los valores sociales de las pequeñas comunidades, y ayudar a que estos no se diluyan en el maremágnum de la globalización.

18

PALABRAS CLAVE

Guitarvera, Tradición, Patrimonio musical, Villanueva de la Vera, Turismo cultural

ABSTRACT

Since 2002, the village of Villanueva de la Vera, in the north of the province of Caceres, hosts a self-named Popular Culture Encounter. The organization has always tried to make the activity something more than a mere music festival. Every year it implements several activities in which highlights the values of coexistence and participation, as well as cultural dissemination.

KEY WORDS

Guitarvera, festival, traditional music, cultural management, musical heritage, Cultural tourism

En la localidad cacereña de Villanueva de la Vera se celebra desde el año 2002 un evento conocido como Guitarvera, con el epígrafe de Encuentro de Cultura Popular, en el que se dan cita miles de personas aficionadas a la música tradicional. Esta singular fiesta está organizada por un colectivo que se autodenomina simplemente como “Gente que Organiza Guitarvera”, con el apoyo del ayuntamiento, pudiendo considerarse como una actividad municipal que no obstante se organiza de forma participativa por una asamblea autónoma que durante varios meses se reúne para coordinar, diseñar y posibilitar el programa. Una de las características de este evento es por tanto la autogestión del mismo, al no depender de subvenciones económicas ni por parte del ayuntamiento ni otras entidades públicas o privadas y recaudar su presupuesto exclusivamente de las aportaciones del público asistente durante los días que dura el evento. Con apenas unos miles de euros, la aportación en trabajo de muchos voluntarios, la colaboración logística del Ayuntamiento y el ofrecimiento gratuito de muchos artistas, conferenciantes o especialistas que ofrecen su arte y su saber tan sólo por los gastos originados, se consigue montar un evento ajeno por completo a la industria musical o los circuitos culturales del país y que no obstante consigue atraer año tras año a miles de personas a disfrutar de la magia de la tradición y la cultura popular rural.

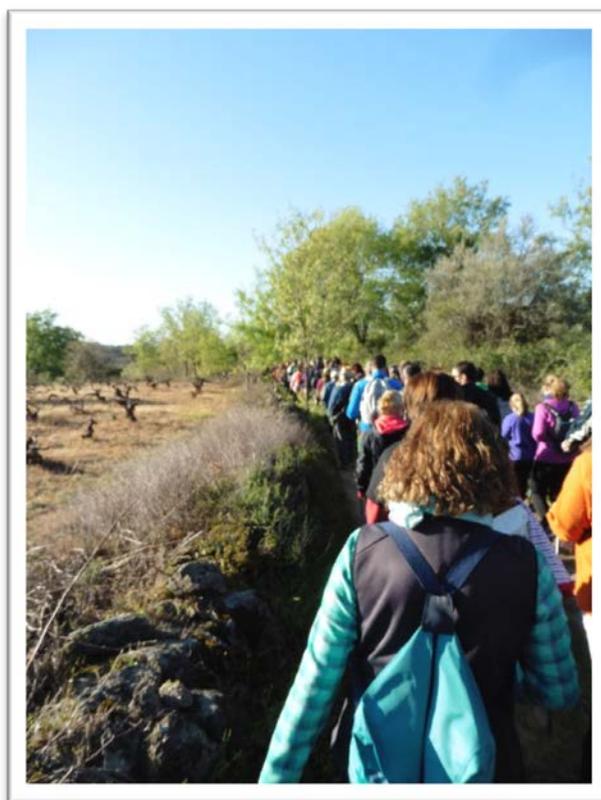
Sin duda alguna, una de las actividades más importantes del programa y que atrae a numeroso público, es la actuación simultánea de quince grupos de música tradicional en distintos rincones de su casco viejo, declarado conjunto histórico artístico. Entre esos grupos podemos encontrar los típicos grupos de coros y danzas que abundan en la región extremeña y su diáspora, pero también, y en eso se ha hecho especial hincapié desde la organización, las más tradicionales rondas de los pueblos cercanos, que no llevan grupo de baile y con un repertorio más flexible y abierto a la participación de espontáneos ya sea como danzantes improvisados o como tocares a los que se acoge bien si se adaptan a los estilos de jota de la comarca.



No es esta no obstante la única actividad que se celebra a lo largo de tres días que dura la fiesta, pues sin duda alguna el encuentro ha ganado por derecho propio el rango de fiesta, no sólo por el número de personas que acude, en lo que sería la fiesta con más afluencia del pueblo y una de las más importantes del entorno rural de la provincia, sino por la forma de vivirlo de la gente que allí acude. El encuentro ha adquirido ya un programa fijo que facilita mucho la fusión de los elementos didácticos con los lúdicos, para generar así un espacio de convivencia que sufre en los últimos años el desafío de mantener esa pureza en su planteamiento a pesar del gran número de visitantes. Así pues, cada año se dedica el evento a un tema en particular, desde la arquitectura popular, la infancia, la ganadería caprina a cosas más concretas como la gastronomía tradicional o los antiguos ritos de matrimonio.



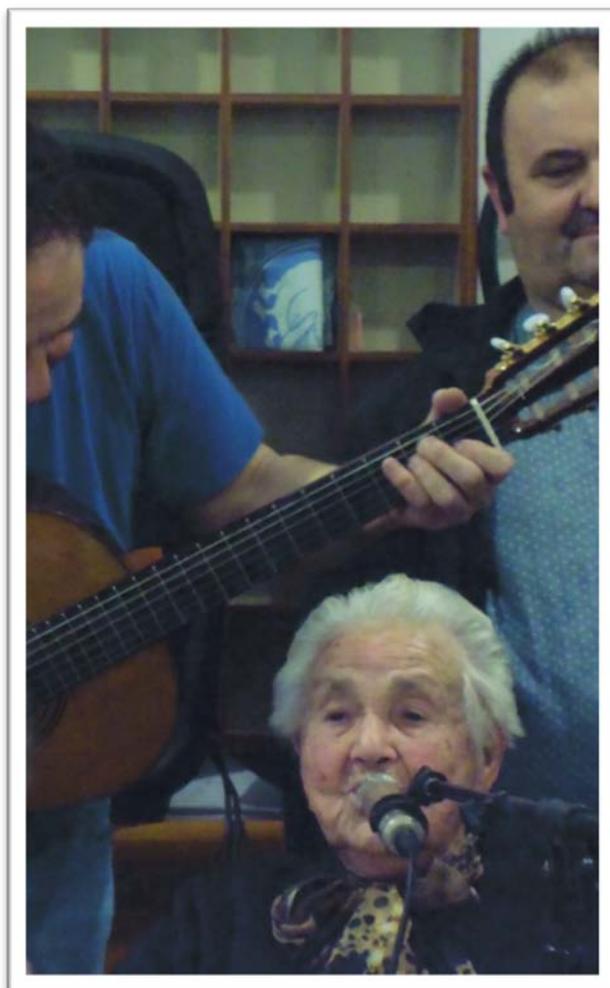
Las actividades se desarrollan a lo largo de un fin de semana, que suele ser el segundo después de semana santa, ante la necesidad de sincronizarse con el calendario lunar que marca las festividades de la primavera. Se comienza por una conferencia relacionada con el tema en cuestión del año y en la que además se presenta el video del año anterior y la ruta senderista del día siguiente. Es el primer momento de encuentro principalmente entre la gente del pueblo que vive fuera y la que no, por lo que se finaliza la actividad ya con una ronda desde el auditorio a la plaza, a donde ya han ido acudiendo guitarreros, danzantes y demás asiduos a la fiesta que vienen a pasar los tres días. El sábado se realiza una excursión a pie por el entorno cercano al pueblo aprovechando el esplendor de la naturaleza en esa época del año, en una ruta de unas cuatro o cinco horas de dificultad baja a la que acuden personas de todas las edades y en la que también hay espacio para cantar y bailar en el momento del bocadillo.



Al retornar al pueblo la gente se va esparramando por los bares y tabernas y pasan el resto del día disfrutando espontáneamente del ambiente folklórico, pues las actividades de por la tarde se concentran en dos sectores específicos de la población: los mayores y la infancia.



De esta manera en la Residencia de Mayores la asociación folklórica el Madroñal, oriunda de la localidad y una de las promotoras de la fiesta, pone en marcha la actividad “Cantar para Recordar”, en la que algunas de las personas de mayor edad de la localidad cantan para la gente que acude al evento. Paralelamente una comisión de trabajo de la organización realiza talleres para los y las más pequeñas, en las que no sólo se aborda el tema de cada año, sino que también se suele contar con la presencia de las guitarras y la ronda.



Al pardear la tarde dará comienzo al pregón, que lo da una persona que haya tenido especial vinculación con el tema en cuestión, y en el que se aborda otra vez una reflexión sobre el mismo desde una perspectiva más vivencial. Tras el pregón puede haber conciertos de música tradicional, a veces con artistas locales con un repertorio especialmente preparado para la ocasión, pero también puede haber grupos de percusión tradicional o algún tipo de espectáculo tradicional poco habitual. Lo especial de esta jornada, no obstante, es la cantidad de música espontánea que se vive por diferentes rincones ya que los guitarreros y guitarreras, así como demás entusiastas de las rondas tradicionales se juntan a tocar espontáneamente sin ceñirse a las necesidades del espectáculo. El día se cierra con pequeños fuegos artificiales, del tipo de los denominados carretillas, en los que permite a la gente interactuar con las chispas pasando debajo de las mismas evocando los inicios de las antiguas fiestas organizadas por las cofradías religiosas para venerar a su respectivo santo.

El domingo amanece con una gran cantidad de personas organizando la exposición temática en la plaza, cosa que hace unos años se hacía en los salones de

la oficina de turismo. La función de esta exposición no consiste solamente en ambientar la plaza con elementos que ilustren pedagógicamente el tema del año en cuestión, sino también fomentar la implicación y participación de vecinos y vecinas con la organización, pudiendo estar aportando sus utensilios antiguos, o incluso aparecer como figurantes en improvisadas escenas costumbristas. Dependiendo de las posibilidades del tema en cuestión, es normal hacer reuniones previas con los colectivos vinculados al mismo, haciendo a veces incluso reconocimiento público a su labor.



En torno a las diez se realiza un paseo histórico-musical en la que un historiador de la organización comenta distintos aspectos relacionados con la temática del año, dando voz a especialistas (desde prehistoriadores, antropólogos u otros expertos a actores que leen viejos textos o artistas) y acompañados por

canciones de ronda. Paralelamente desde 2015 se han empezado a dar talleres para que los visitantes puedan aprender algunos aspectos prácticos relacionados con el baile o la percusión, con la intención de que esas personas se incorporen activamente a la fiesta tradicional. Se trata una vez más de crear pedagogía dando unos contenidos mínimos para que posteriormente la gente pueda incorporarse espontáneamente al ambiente musical que se vive, e ir aprendiendo por imitación de los que saben más.

En torno a las doce y media empiezan las mencionadas actuaciones de los grupos en el denominado Circuito Guitarrero, momento que atrae numeroso público. La idea es aprovechar la resonancia natural de algunas calles de Villanueva y la belleza del casco histórico para que la gente deambule por las calles viendo grupos casi que al azar y participando con ellos cuando el repertorio lo permite. No resulta raro encontrar rincones especiales para grupos de espontáneos que sin estar programados en el cartel pueden aprovechar de la presencia de público interesado o del encuentro con amigos de otras comarcas para echarse unos cantes o bailes. Tras el necesario parón para la comida, vuelve la música a la plaza y calles aledañas pero ya en forma totalmente espontánea al mezclarse al mezclarse los integrantes de los grupos participantes o bien en rondas o bien en corros.

Como se puede ver, en todas las actividades el hilo conductor es la música tradicional, cuyos especiales valores hacen que la actividad sea algo más que un mero festival de música y se convierta en un espacio de encuentro de amantes de este tipo de género en el cual el valor primordial es la participación. Aunque se deje un hueco para espectáculos musicales más o menos convencionales, la especial característica de Guitarvera, así como otros festivales de música tradicional, como la Toñá Piornalega, en el cercano pueblo de Piornal, o el Encuentro de Cuadrillas de Barranda, Murcia, pionero en este tema, es que se eliminan las barreras entre espectador y artista. Y no nos referimos sólo a las físicas, prescindiendo de escenarios, sino también a otras más sociales o psicológicas que inhiben la expresión artística planteando un contexto lúdico en el que lo importante es cantar y bailar, procurando hacerlo lo mejor posible, lógicamente, pero dando prioridad al disfrute sobre la expresión, al no orientarse hacia la contemplación estética sino hacia el gozo personal.

Otra característica que de la música tradicional que permite la participación más o menos espontánea es el carácter abierto de sus letras, pues exceptuando aquellas canciones que a modo de romances tienen las letras cerradas, la música tradicional se caracteriza por la intercalación de estrofas con temática propia y en estructuras de cuatro o cinco versos (cuartetos, quintetas o seguidillas) junto con estribillos fijos de la canción que incluso puede ser intercambiable al admitir muchas veces varias posibilidades. Hay palos incluso en los que ni siquiera las melodías están cerradas, como son la jota y el fandango (con todas sus variantes, entre las que

destaca por su importancia en la zona la rondeña verata), de manera que en este tipo de cante el cantaor adapta la línea melódica, con sus melismas y pausas a una estructura armónica fija que además posibilita estructurar un baile. En el baile sucede igualmente que al interpretarse libremente para el disfrute propio sin seguir coreografías los pasos se adaptan a un patrón bastante sencillo: pasos de estrofa y pasos de estribillo, en los que, al igual que en el cante, se mudan los pasos de la estrofa y se mantienen fijos los del estribillo.



Esto nos lleva a otro elemento de este tipo de música, la sencillez de las líneas melódicas y letras, organizadas en armonías de los modos mayores y menores y su variante de la llamada cadencia andaluza o escala flamenca. A pesar de lo enrevesado de algunas falsetas de jota o rondeña, los palos más exigentes artísticamente, la estructura cíclica resumida en estribillo-estrofa hace que se simplifique el aprendizaje, lo que unido a la inexistencia de un final definido permite que se alargue temporalmente la ejecución de la pieza y se pueda adaptar a las necesidades del contexto (si es de ronda, de taberna, de trabajo, de ritual etc.). Otro elemento que permite esa adaptación al contexto es la inexistencia de derechos de autor y la posibilidad de reformar elementos líricos o musicales al estilo propio de cada uno, teniendo como consecuencia que se simplifiquen canciones con ritmos, letras o estructuras complejas o se incorporen variantes derivadas de las

particularidades del contexto en el que se hayan producido. Dado que las letras se han transmitido por transmisión oral, es lógico admitir variaciones entre informante e informante, así como adaptaciones a diferentes contextos personales o sociales. Así pues, un mismo cántico puede evolucionar de forma diferente dependiendo de si se ha transmitido vinculado a contexto lúdico, a un contexto religioso, a un contexto de trabajo o a otro tipo de circunstancias, como pueden ser los juegos infantiles. Aunque muchos de estos cantos proceden de canciones compuestas por artistas determinados y difundidas en épocas diferentes, no han mantenido la forma original en la que fueron compuestas, ya que se expandieron en un tiempo en el que no había capacidad tecnológica para su grabación y la gran mayoría de la gente no tenía conocimientos de solfeo como para interpretar partituras. Un ejemplo de esta flexibilidad se puede observar en canciones más o menos recientes, como *La Panderetera*, compuesta en 1910 en Oviedo, y transmitida oralmente merced a los intercambios entre comarcas y la difusión de músicos semiprofesionales. De esta manera, un pasodoble antiguo con su propia letra y estructura se ha adaptado con el tiempo al contexto de rondalla perdiendo elementos líricos hasta que queda una canción de corro en la que las estrofas hacen referencias a ser posible a la pandereta. En Villanueva esto sucedió cuando los componentes de la ronda aprendieron dos versiones diferentes de la canción por dos personas mayores, ya fallecidas, que a su vez la conocían de cantarla en sus tiempos mozos.

Lo mismo sucede pero de forma mucho más prolongada con muchas canciones de ronda que tienen su origen en canciones de moda del siglo XIX y que lejos de su contexto originario se adaptan al contexto festivo de quien la interpreta, como la ronda de bodas la Jardinera, una canción política crítica con la reina Isabel II, u otras canciones que hacen referencia a diferentes hechos como las guerras carlistas o el timo piramidal de Baldomera Larra (“Baldomera se ha marchado a Francia” y que seguramente procedan de adaptaciones jocosas de melodías ya existentes en la época.

Tenemos por tanto ya algunos de los aspectos que hacen de la música tradicional un fenómeno totalmente diferente a la música comercial de fabricación industrial a las que nos ha acostumbrado la sociedad de consumo que fomenta el sistema capitalista. Hemos visto que estas son: el carácter participativo, la libre estructuración del canto y del baile, la sencillez armónica, melódica, rítmica y lírica, la adaptabilidad de letra al contexto y la elaboración de las mismas en código abierto sin propiedad intelectual de las mismas al originarse en contextos no comerciales.

Estas características de gran valor humano y social, ya que permiten vincular la identidad rural a ciertas canciones, danzas y formas de interpretarlas, es lo que hacen que la música tradicional se haya convertido en folklore, es decir, en un elemento cultural vinculado con una determinada población o territorio en torno al cual se vincula la identidad. Una de las características que caracterizan tanto

Villanueva de la Vera como Piornal, como sedes de los dos festivales de música tradicional que hay en Cáceres, es la existencia en ambas localidades de arraigadas fiestas ancestrales en los que se articulan una serie de rituales musicalizados simplemente a golpe de tambor. Esto ha permitido que la identidad colectiva de estos dos pueblos se vincule a la tradición y gracias a la labor de sus respectivos grupos folklóricos, de los de más solera en la región, se hayan mantenido vivos los contextos en los que la música tradicional no sólo tiene sentido propio sino que articula rituales de catarsis colectiva en los rituales del Peropalo y el Jarramplas. Es por ello por lo que en estas dos localidades las autoridades municipales, que han tenido que luchar contra la incompreensión externa de nuestros atávicos ritos, se han esforzado en provocar la presencia del contexto que posibilita la música tradicional. Esto genera no sólo evidentes beneficios económicos a la localidad, motivado por el gasto realizado por el público asistente en los días de festival (miles de personas en el caso de Guitarvera), sino también que ser fiestas que necesitan de la participación de buena parte de la población, mejora la cohesión social y fortalece los vínculos sociales entre los habitantes. De esta manera se crea un sentimiento de orgullo rural en un contexto de despoblamiento paulatino en el que la gente joven necesita incentivos para quedarse o volver al pueblo ante la falta de oportunidades laborales del mundo rural.

En definitiva, el objetivo de Guitarvera, y el resto de encuentros de música tradicional de la geografía española, trasciende el aspecto lúdico que se podría intuir tras un aparente examen inicial, y se centra en dignificar la cultura popular, tan maltratada por la modernidad y a la que se está volviendo a mirar con añoranza en estos tiempos posmodernos tan necesitados de valores comunitarios ante la homogeneización cultural que impone la industria cultural al convertir la música y la danza en un producto de consumo. Se trata pues, de actos de rebeldía contra el individualismo reinante en el mundo moderno, gestos de autoafirmación colectiva para encarar a un futuro incierto y a veces amenazante con la confianza de tener claras las propias raíces y la certeza de que no estamos solos en nuestra lucha por la supervivencia como personas y como pueblos.

EL MAGUSTO, LA PROYECCIÓN DE UNA TRADICIÓN POPULAR A TRAVÉS DE UN FESTIVAL

The Magusto, A tradition's projection through a festival

Emilio J. Ortega Morán

Felipe Barata Moreno

Jesús Bravo Vivas

RESUMEN

El Festival Internacional de música Celta y Folk de Carbajo, “El Magusto”, nace en el seno de una pequeña localidad, con el objetivo de mantener y potenciar su tradición y expresiones de su cultura musical.

A lo largo de sus doce ediciones, es reconocido como uno de los principales festivales culturales a nivel regional, tanto por las instituciones, como por la presencia de grupos tan importantes como Luar na Lubre, Dazkarieh, Carlos Núñez, Acetre o Gwendal. Y a la que se le suman otras actividades relacionadas con su gastronomía, naturaleza, mercado de artesanía, talleres y actividades de ocio.

Festival catalogado por medios de comunicación como familiar, internacional, alegre, ejemplar, desenfadado, increíble o impresionante por la limitación de sus medios.

PALABRAS CLAVE

Magusto, Carbajo, festival, música folk, música celta.

ORIGEN Y SU FILOSOFÍA

El Festival Internacional de música Celta y Folk, “El Magusto”, nace en el seno de la pequeña localidad de Carbajo, de 230 habitantes, con el objetivo de mantener y potenciar la tradición que dio origen a su nombre, así como otras muchas expresiones de una cultura musical que tienen su arraigo en el pueblo y sus personas, y que, poco a poco, se han visto relegadas por costumbres ajenas a la nuestra.

A lo largo sus doce ediciones, hemos podido presentar, el Festival El Magusto, no solo como un festival consolidado, sino como uno de los principales festivales culturales a nivel regional, tal como lo demuestra el reconocimiento de las instituciones y la presencia de grupos tan importantes, y reconocidos, como Luar na Lubre, Dazkariéh, Carlos Núñez, Acutre o Gwendal. Y a la que se le suma, a este componente musical, otras actividades relacionadas con nuestra gastronomía, naturaleza, mercado de artesanía, talleres y actividades de ocio.

Un festival catalogado por los medios de comunicación como familiar, internacional, alegre, ejemplar, desenfadado, increíble o impresionante por la limitación de sus medios, sólo ha sido posible gracias al trabajo desinteresado, al esfuerzo, el tesón y la ilusión de un pequeño grupo de gente joven y preocupada, refugiada bajo el lema de “Carbajo p’adelante”, apoyados por todos los miembros de su asociación, Asociación Cultural El Magusto, y por la colaboración y participación de los vecinos de la localidad, Ayuntamiento e instituciones que creyeron en nosotros y no dudaron en apoyar nuestro pequeño-gran sueño.

En cuanto a su historia, sabemos que la tradición del Magusto o día de las Castañas, ya se celebraba allá por el siglo V antes de Cristo, entonces se conocía como Samhain, la fiesta del final del verano, por las tribus y poblados celtas que por entonces ocupaban la península, y se mezcló con otras fiestas medievales y cristianas, como la festividad de Todos los Santos.

La idea del festival, surgió en el 2002, durante un viaje organizado por nuestra Asociación a tierras gallegas. En el transcurso de este viaje tuvimos el placer de asistir a “la Festa da Carballeira”, Festival de música Celta organizado en un robleal de la localidad coruñesa de Zas. Allí quedamos prendados de la calidad musical, el trato recibido y el buen ambiente en general que se respiraba. Todo esto, junto con la necesidad ya expresada de mantener y avivar nuestra Cultura y nuestras Tradiciones, se convirtieron en el detonante que dio lugar al “Magusto” como Festival Celta – Folk, y convertido al cabo de un par de años en “Festival Internacional Celta – Folk el Magusto”. Este sueño comenzaba a dar sus primeros pasos en el 2003, cuando con un esfuerzo extraordinario, debido, sobre todo, a la falta de presupuesto, pudimos contar con la presencia de *Los niños de los ojos rojos* y *Axourere* en lo que supuso un anticipo de lo que en un futuro sería nuestro Festival.

Al año siguiente, el 2004, pudo hacerse realidad: nuestro primer *Festival El Magusto*.

OBJETIVOS PERSEGUIDOS

Destacamos a continuación los 5 objetivos fundamentales que perseguimos con la elaboración del Festival:

1. Promover el turismo para evitar la despoblación de una villa como la nuestra, de menos de trescientos habitantes. La declaración de la zona donde se encuentra de “parque internacional” y la organización de festivales como este, pueden incentivar la creación de empleo y el asentamiento de familias, que antes no veían posibilidad de desarrollo personal y profesional en Carbajo. Asimismo, basándonos en el interés que el Festival despierta en los habitantes más jóvenes, creemos que puede evitarles caer en la desidia, apatía y en actividades perniciosas.
2. Evitar que una fiesta centenaria de nuestra tradición popular, como “El Magusto”, sea reemplazada por otras “versiones anglosajonas” como la versión americana de *Halloween*, cada vez más extendida en nuestro país. Nuestra Asociación, de nombre también “El Magusto”, en su afán por recuperar y hacer llegar aún más las costumbres a la gente del pueblo, decidió realzar esta fiesta con la celebración del Festival de Música Folk y Celta en nuestra localidad. El paso del tiempo, la emigración y la imposición de otras culturas, están provocando la pérdida progresiva y, en el peor de los casos, el olvido de muchos de estos valores culturales que conforman nuestra identidad, lo cual nos parece preocupante.
3. Reavivar el amor e interés por el folclore, la música de raíz y tradición, y el cancionero extremeño, causas principales por las que se creó el Festival El Magusto. El excelente folclore que se hace en nuestra región y en otras, como la gallega o asturiana, e incluso países, como el de nuestro vecino Portugal, puede suponer que el Festival se convierta en una interesante jornada de intercambio cultural. Grupos de renombre y otros no tan conocidos pero de excelente calidad mediante los comentarios de algunos de sus componentes volcados en el libro de visitas de nuestra página web, www.carbajo.info y www.elmagusto.com, han mostrado su interés en participar directa o indirectamente en próximas ediciones. Además supone una oportunidad para grupos poco conocidos que practican estos estilos, teniendo especial consideración con los pertenecientes a nuestra región y en especial nuestra comarca.
4. La búsqueda de un posible origen común con otras provincias: es posible que nuestras tradiciones entronquen con las gallegas o asturianas, como

vocablos y costumbres certifican. En el 2001, la Asociación Cultural “El Magusto” organizó un viaje por tierras gallegas con el fin de conocer algo más de nuestro abuelo y hermanar a Carbajo con Carballo, localidad de A Coruña. El colofón final del viaje, y casi de casualidad, fue la visita a la Festa da Carballeira, en Zas, donde se disfrutó de conciertos como el de Keltieg y Luar na Lubre, y la cual tomamos como referente directo para nuestros proyectos.

5. Por último, y no por ello menos importante, pretendemos la unión de viejas y nuevas generaciones en un acto en el cual las dos se pueden sentir identificadas como ha venido ocurriendo en todas las ediciones del Festival: familias con tres generaciones al completo disfrutaban de lo presentado durante todas las ediciones de nuestro Festival Magusto en Carbajo.

Resumiendo, sinceramente creemos que cada una de las ediciones de nuestro Festival de Musical Folk y Celta han contribuido no solamente a potenciar una de nuestras fiestas favoritas, sino que esta fiesta y nuestro pueblo en general sea más conocido fuera de nuestras fronteras. El número de visitas a la página de Carbajo (www.carbajo.info y www.elmagusto.com) ha aumentado considerablemente, nuestro festival figura en multitud de páginas de las que no teníamos conocimiento, se han ofrecido decenas de grupos, muchos de ellos de reconocido renombre, para actuar en próximas ediciones, como mencionábamos antes, y se han ofrecido entrevistas por este motivo en diferentes medios de comunicación. Una muestra más es nuestra participación en este congreso.

MÚSICA Y NATURALEZA

Todo ello irá estrechamente relacionado al bien máspreciado existente en nuestro Pueblo y su entorno: la Naturaleza. Estamos convencidos que poseemos una riqueza y diversidad natural incomparable tanto en lo que se refiere a la flora como a la fauna, así como una belleza paisajística envidiable, lo que realza aún más nuestro festival.

Carbajo goza de una situación privilegiada para los amantes de la naturaleza por encontrarse éste en plena Sierra de San Pedro, y a su vez en zona ZEPA y pleno centro del Parque Natural Tajo Internacional. De especial interés por su importante valor ecológico.

Esta interrelación no se hace porque sí, sino que la creemos obligada ya que nuestra cultura y la mayoría de nuestras costumbres y tradiciones no se entenderían sin este más que necesario contacto con la Naturaleza.

Por todo ello, este proyecto comprende la realización de:

- Talleres encaminados a obtener un mayor conocimiento del medio que nos rodea, un mayor conocimiento de las distintas especies tanto de flora y fauna que habitan nuestro entorno.
- Exposiciones: fotografías, objetos relacionados con la labor del campo, etc.
- Rutas de senderismo: a enclaves de interés, o bien por la belleza paisajística o por la riqueza natural.
- Conferencias, charlas y coloquios, impartidas por entendidos en la materia sobre lo que consideramos el principal problema que acontece a la Naturaleza y a la Humanidad.

Todo esto, aparte de otorgar un mayor significado a nuestro festival, ayudaría a potenciar nuestra zona, tan olvidada y menospreciada pero con un patrimonio natural incomparable.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

Con el objetivo de promover y abordar diversas actividades relacionadas con las distintas tradiciones que durante años se han mantenido en nuestro pueblo, comarca o comunidad, creemos necesario desarrollar talleres dinamizadores con diferentes contenidos, así como un mercado de artesanías que sirva para ambientar el evento y como complemento perfecto de nuestro Festival.

Estas actividades son:

Talleres de instrumentos musicales

Dirigido a la exposición e interpretación de diversos instrumentos tradicionales del folclore popular, como fue la inestimable ayuda de Juanma Sánchez y Luis Payno. O conciertos didácticos, como el de Aquilino Vicente.

Pasacalles

Constituyendo no sólo un complemento al Festival, sino con el que se pretende que el público conozca algo más sobre nuestro pueblo, Carbajo. Un recorrido por sus calles al que acompañaron la lujosa participación de: Luar na Lubre o Lurte.

Taller de naturaleza

Como ya hemos hecho una mención especial.

Bailes regionales

Que constituyeron una innovación. Formaciones como “Juéllega Extremeña”, con más de 20 años de experiencia, o “El Redoble”. O la participación de Vanesa Muela, encargada de difundir y darle forma al folclore más tradicional.

Espectáculos con animales

Como complemento del Mercado Medieval, la realización de un espectáculo de cetrería.

El Magusto solidario

Durante la celebración de nuestro X Magusto, nuestra Asociación comenzó a colaborar con la *Fundación Pablo Horstmann*. Miembros de esta fundación montaron un puesto en el que se consiguió la colaboración de los asistentes con la venta de productos artesanales elaborados en los orfanatos de Kenia y Etiopía, obteniendo una cantidad que iría destinada a la ayuda a estas personas más desfavorecidas. La Asociación el Magusto, colabora con la venta de camisetas y otros productos cuyos beneficios son destinados al mismo fin.

Exposiciones

Como actividades que sirven para complementar a las ya establecidas desde años atrás y también, por supuesto, al conjunto del Festival. Tales como la exposición de pintura a cargo de la pintora extremeña Luisa Carmona, quien representa en sus lienzos diferentes aspectos de nuestra cultura, así como diferentes paisajes de nuestra región. La exposición de fotografías (por los miembros de la Asociación El Magusto) que tenía como temática Carbajo y Alrededores, y en la que se exponían imágenes de nuestra localidad, su naturaleza y alrededores. O la exposición de Aves Invernantes de la Comarca, por la Asociación Cultural y Ecologista Mundóbriga (San Vicente de Alcántara), que reflejaba a través de unas acuarelas elaboradas por un miembro de dicha Asociación la enorme riqueza natural con la que cuenta nuestra comarca.

Mercado de artesanías

Supone un complemento perfecto para un Festival de estas características, ya que los productos expuestos en los diferentes stands, los hábitos con los que se atavían los expositores y participantes, acompañado de la música folk y celta de nuestro cartel, nos desplazaban a una época diferente y mágica a la vez, con productos típicos de la zona, de otros pueblos más lejanos, o productos del otro lado de la Raya (Portugal).

Comida y cena para todos

De la misma manera, la Asociación Cultural El Magusto es la encargada de surtir a los asistentes al evento:

Comida: La comida es ofrecida a todos los que de alguna manera intervienen en el Festival, o sea, a todos los componentes de los grupos asistentes (incluidos transportistas, ingenieros de sonido, montadores, etc.), integrantes de los talleres, grupos de bailes, integrantes de los diversos espectáculos, montadores de escenario, colaboradores, socios de las asociaciones participantes, cocineros, camareros, etc. Y

por un módico precio, al resto de público asistente que desee degustarlo, constituyendo un motivo más de convivencia y confraternización entre todos los participantes.

Cena: Un delicioso plato de caldereta de venado. Esta receta de compleja elaboración, goza de enorme aceptación y fama acreditados festival tras festival, por lo que un buen número de asistentes nos visitan para degustar este plato que forma además parte del menú típico de la comarca por ser ésta una zona característica por su caza mayor. Ya lo hemos convertido en algo tradicional y propio de nuestro Festival por lo que constituye una sección fija de nuestro programa.

Diversidad cultural

...de la tierra

Como ya hemos repetido en numerosas ocasiones, el objetivo de este festival no es otro que el de potenciar nuestra cultura, la creada y elaborada en nuestra región de Extremadura. Música de raíz que tiene como base nuestro folclore tradicional que tanto hemos escuchado de boca de nuestros padres y abuelos. Sin ir más lejos, en nuestro pequeño pueblo Carbajo, de tan sólo 230 habitantes, podemos constatar un gran número de composiciones, la mayoría de ellas antiguas, que cuentan historias que pasaban en épocas pasadas, amores y desamores, romances, picaresca, etc., que nos hacen ver, a los que no vivimos esos tiempos, como era la vida entonces y las dificultades cotidianas. Por suerte, son cada vez más los grupos de nuestra región preocupados en esta recuperación como es el caso de Aulaga Folk (partícipe de nuestro I Festival), Acetre (partícipe de nuestro II Festival), Manantial Folk (partícipe de nuestro III Festival), Juellega Extremeña y Mansaborá Folk (participes de nuestro IV Festival), El Despertar y Zarandango (participes de nuestro V Festival), Llares Folk y Planeta Suroeste (participes en nuestro VI Festival), L'Mentos y Scath (participes en nuestro VII Festival), El Candil y Barrunto Bellota Band (participes en nuestro VIII Festival), El Redoble (IX Magusto), Tierra Catúa, Scath y Acetre (repitieron experiencia en nuestro X Magusto), etc., y otros muchos más aún desconocidos debido a la escasa difusión de este tipo de música.

...de Galicia

¿Porqué de Galicia? A parte de ser, posiblemente, el pueblo con un mayor número de grupos difusores de estos estilos y de mayor reconocimiento, además de poseer una gran tradición folclórica, constituye el pueblo gallego un pueblo hermano para nosotros, el pueblo de Carbajo.

Algunas investigaciones realizadas al respecto señalan una más que probable procedencia del pueblo de Carbajo de otros pueblos trashumantes procedentes del norte, más concretamente de Galicia. El propio nombre del pueblo, Carbajo, procedería de Carballo (roble en gallego), numerosos pueblos de Galicia se llaman

de la misma manera o parecido: Carballo, Carballiño, Carballeira... La patrona de nuestra localidad es Santa Marina, patrona de Galicia. Algunas de nuestras tradiciones e incluso expresiones son similares o idénticas a las de allí, la tradición del botijo en carnavales, el Magusto, etc.

Existe pues una estrecha unión entre el pueblo carbajento y el gallego que nos gustaría que también se viese reflejada en nuestro festival con la actuación de algún grupo relevante procedente de esta tierra hermana: Erguedela, Soterrados, Luar Na Lubre, A Compañía do Ruido, Carlos Núñez, The Crass o Budiño.

...de otras regiones

Uno de los múltiples objetivos pretendidos con el Festival consiste en que todo el que lo visite, además de disfrutar de todo lo que en él se ofrece, adquiera cierto conocimiento y riqueza cultural. Así pues esta es una de las razones por la que confluyen en él tanta diversidad de cultura de dentro y fuera de nuestras fronteras. Los asistentes aprendieron más aspectos de las costumbres y tradiciones de Extremadura, Portugal, Irlanda, Castilla, Galicia, Aragón, Escocia,... además de otros grupos procedentes de otras regiones y países que han interpretado canciones de Asturias, Cantabria, País Vasco, Madrid,...

...de Portugal

La demarcación de Carbajo linda en su parte norte con Portugal a través del río Tajo y esta proximidad se hace patente no sólo en el folclore de nuestra localidad sino también en el de localidades vecinas como Santiago de Alcántara, Herrera de Alcántara, Cedillo, etc. Sabemos a raíz de nuestras numerosas visitas realizadas al país vecino, del buen folclore que tiene lugar allí y de la buena acogida de esta música tradicional. Así lo demuestran la multitud de emisoras de radio dedicadas a este tipo de música, el surgimiento de numerosos grupos e intérpretes, algunos de ellos de fama internacional como Madre Deus o Dulce Pontes.

Durante la celebración de nuestro festival pudimos contar con la grata presencia de numerosos grupos portugueses como “Ginga”, “Popularis”, “Comvinha Tradicional”, “Galandum Galundaina” o “Dazkarieh”.

...de otros países

Siguiendo con el lema principal de intercambio cultural, consideramos necesaria la representación en nuestro festival de otras culturas diferentes a las ya citadas, distintas a las peninsulares. Folclore existe en todos los países y uno de los propósitos de este festival consiste en acercar esta cultura lejana a nuestras gentes, para que todos aprendamos algo más sobre las costumbres, tradiciones, manifestación musical, etc., de estos lugares.

Durante las diferentes ediciones pudimos contar con la presencia de grupos como Beltayne, “The Porridge Men”, “Wolfstone” o “Gwendal”.

INFRAESTRUCTURAS NECESARIAS

Para dar ejemplo de las limitaciones logísticas con las que contamos y las dimensiones a las que ha llegado el festival, contar que...

- Carbajo cuenta con un pabellón polideportivo, hacemos uso de él para los conciertos de la noche, con la consabida problemática de sonoridad. Invertimos conjuntamente con el Ayuntamiento gran parte de nuestro presupuesto en acondicionar acústicamente este recinto, si bien aún el trabajo que queda por realizar es laborioso y el presupuesto que habría que desembolsar para ello significativo. Sin embargo, hemos conseguida la felicitación por parte de los grupos y técnicos de sonido por la calidad de sonido, gracias al acondicionamiento para la celebración de un evento de este tipo.

- Espacios destinados a las necesidades de los grupos participantes, alojamiento y comidas, lo que conlleva la adecuación de diversos locales para su utilización, con todo el equipamiento necesario.

- Un amplio espacio para el aparcamiento de vehículos, para el que serían destinados los alrededores del campo de fútbol. Así como este, para la instalación del escenario móvil de la Junta Extremadura, mercado medieval, stands destinados a exposiciones y actividades y carpa y barras de comidas y bebidas.

- Servicios móviles o baños químicos para las necesidades de aseo del público asistente.

PUBLICIDAD

El Festival, es dado a conocer a través de la máxima publicidad posible y que nuestra economía nos permite, a través de carteles, pegados en poblaciones vecinas y de la región, en poblaciones de Portugal, etc., cuñas publicitarias en radio, periódicos e incluso televisión, comarcales, regionales, nacionales, etc., a través de nuestra página web (www.elmagusto.com) y de páginas relacionadas con este tipo de eventos, culturales, etc.

Se han diseñado un slogan, logotipo, mascota, etc., que identifique nuestra edición del festival, y que acompaña cada folleto informativo, cartel, camiseta, etc.

Las empresas participantes y colaboradoras en nuestro Festival, van incluidas en un programa que está compuesto, principalmente, de una presentación detallada de los grupos (componentes, historial...), así como del origen e historia de “El Magusto” (en formato de díptico, tríptico, etc.).

Cada año nuestro Festival va adquiriendo una repercusión mayor en cuanto a su difusión publicitaria, superando incluso la mejor de nuestras previsiones. Ha sido dado a conocer no sólo a través de los medios más comunes, cartelería, panfletos,

programas, etc., sino también a través de prensa, internet, radio, televisión, etc. Multitud de medios se han interesado por el Festival El Magusto, no solamente a nivel provincial sino también a nivel nacional e internacional, lo cual nos llena de orgullo y nos incita a seguir en el camino tomado aunque con el propósito de superarnos y que Carbajo y su Festival sean conocidos a unos niveles inimaginables hoy en día para nosotros. Durante una especie de encuesta realizada a los asistentes de anteriores ediciones, pudimos constatar que había respuestas de todo tipo en cuanto al modo de conocer la existencia de nuestro Festival, así mucha de la gente se había enterado por “el boca a boca”, otros a través de la cartelería distribuida por las diferentes localidades, otros por internet, un gran número de personas tuvieron conocimiento a través de las cuñas publicitarias en las distintas cadenas de radio, otros lo leyeron en el periódico y algún otro lo vio en televisión.

Así pues creemos vital la difusión máxima de nuestro Festival en todos y cada uno de los medios de comunicación conocidos, aunque nos es imposible extenderlo todo lo pretendido, no sólo por elevado coste publicitario para el presupuesto con el que cuenta la Asociación El Magusto, sino por la limitación logística y sobre todo el esfuerzo personal que hemos de desarrollar.

LOS FESTIVALES DENTRO DE LA FEDERACIÓN EXTREMEÑA DE FOLKLORE

Festivals inside the Extremadura Folklore Federation

Jaime Sampedro Riscado

RESUMEN

Desde la Federación Extremeña de Folklore intentamos conservar y mantener todas las actividades que hasta ahora nos vienen heredadas, entre las que se encuentran: las Jornadas de Coordinación de Música y Danza, los premios Candil de Plata, "Isabel Gallardo" y "García Matos", la Revista Extremeña de Folklore "Saber Popular", los Festivales Autonómicos "Bonifacio Gil" e Infantil "Ángela Capdeville" o el Festival Folklórico Internacional de los Pueblos del Mundo de Extremadura, sin olvidar que seguimos trabajando con mucho esfuerzo y entusiasmo para seguir aumentando las mismas, como son; el programa Enraizarte en ambas provincias, el Festival para la Discapacidad, Talleres de Percusión o los Seminarios de Folklore "Saber Popular".

ABSTRACT

From the Extremadura Folklore Federation are trying to preserve and keep all activities until now inherited, among them come: sessions of coordinating music and dance, awards "Candil del Plata", "Isabel Gallardo" and "García Matos", Folklore de Extremadura "Saber Popular" magazine, regional festivals "Bonifacio Gil" e "Ángela Capdeville" child or the Festival folk international of the peoples of the world of Extremadura without forgetting that we will continue and work with much effort and enthusiasm to continue increasing them, as they are; the program root you in both provinces, the Festival for the disabled, percussion workshops or Folklore "Saber Popular" seminars".

Nuestro estimado legado folklórico nos fue transmitido de forma oral y directa de abuelos a nietos, de padres a hijos, de madrinas a ahijadas... así, en una cascada de generaciones que lo enriquecieron, lo conservaron y lo amaron. También es cierto que otras veces, fruto de la moda de la época y del artificial y efímero modernismo, fue renegado y escondido en el fondo del baúl. De ambos momentos fueron pocos los que entonces se dedicaron a investigar el por qué sí o el no de su conservación y promoción. Pensaron que se trataba de algo que no merecía la pena emplear ni tiempo ni esfuerzo.

El folklore extremeño, como patrimonio inmaterial reúne una serie de valores culturales y modos de vida de nuestros pueblos, que debemos conservar y transmitir. Desde la Federación Extremeña de Folklore se luchamos por proteger y difundir nuestras raíces culturales, que suponen nuestro sello de identidad.

Así mismo, las Entidades locales y el ámbito asociativo también juegan un papel muy importante en la conservación del patrimonio cultural, ya que sirven de puntos de encuentro donde poner en valor las tradiciones y costumbres de nuestros pueblos, así como todo aquello que forma parte de la riqueza de Extremadura.

La Federación Extremeña de Folklore, entidad que nació en 1985 fruto de la ilusión, esfuerzo y trabajo de varias asociaciones folklóricas, que promovieron la agrupación de las mismas para fundar lo que hoy es dicha federación. Desde sus inicios, esta Federación hace todo lo posible por resurgir y mantener vivas nuestras tradiciones, haciendo llegar la variedad y riqueza de nuestra cultura popular a todos los rincones del mundo.

Actualmente la Federación está formada por 84 asociaciones, de las cuales 62 son socias de pleno derecho y 22 son adheridas, la cual sigue trabajando y luchando por defender, recuperar, promocionar y divulgar la cultura popular extremeña. Cabe señalar que la labor de las distintas asociaciones folklóricas constituye un importante eslabón para la conservación y mantenimiento del Patrimonio Cultural de Extremadura.

Ya en el año 2010, celebró su XXV Aniversario con el espectáculo de "Huellas de Antaño", en el que participaron un gran número de grupos asociados, y el cual tuvo lugar en el emblemático Teatro Romano de Mérida.

Antes de entrar a detallar los Festivales que organiza la Federación Extremeña de Folklore, me gustaría hacer un breve resumen del resto de actividades que llevan a cabo dentro de esta entidad y que, junto con los festivales, conforman un trabajo en el que el fin último es la recuperación y conservación de nuestro legado folklórico.

Dentro de estas actividades tenemos las destinadas a la investigación como son:

- Premio “García Matos”: La Federación, consciente de la dispersión de las personas que se dedicaban a la recogida y estudio de los materiales folklóricos, acordó crear el Consejo Regional de Investigación y Divulgación, como ente que pudiera aglutinar a todos los investigadores, folkloristas, antropólogos, musicólogos, etc. De esta manera se recuperó el premio “García Matos”, con la finalidad de incentivar la investigación del folklore extremeño.
- Premio “Isabel Gallardo”: El premio de Investigación “Isabel Gallardo” es una muestra más que la Federación Extremeña de Folklore realiza para inculcar valores a nuestros jóvenes, para que se despierte en ellos el amor a su tierra y puedan descubrir aspectos de su pasado, muy valiosos hoy día. Este premio pretende ser un aliciente para nuestros jóvenes donde investigar el pasado de Extremadura.
- Jornadas de Percusión e Investigación: Estas Jornadas tienen por objetivo enseñar técnicas y metodología de investigación, dentro de estas, se integra el Taller de Percusión, donde se aprende a tocar todo tipo de instrumentos de percusión.
- Seminarios de Folklore “Saber Popular”: Estos congresos pretenden realizar un viaje a través de todos los aspectos de lo que, en la actualidad se denomina el “Saber del pueblo” o “Folklore”, que es para muchos el conjunto de las tradiciones o costumbres que forma la cultura de cada localidad o municipio.
- Recopilación de Indumentaria Tradicional: La indumentaria tradicional constituye la máxima expresión del carácter propio de un pueblo, zona o comarca. Es fiel reflejo de sus gentes, de la vida cotidiana, sus trabajos, oficios, estamentos sociales y culturales, y hasta de la condición o rango en la sociedad. La Federación Extremeña de Folklore se ha propuesto realizar una colección propia de todas estas indumentarias y trajes, recopilando todos los trajes autóctonos de aquellas localidades cuya vestimenta tiene un marcado significado en la comarca o región y además poseen una documentación fiel y contrastada.
- Revista “Saber Popular”: Es la Revista Extremeña de Folklore que edita la Federación Extremeña de Folklore desde su fundación, siendo su distribución normal mediante suscripción. Su primer número vio la luz en 1987.

En sus páginas nos encontramos artículos procedentes de un buen número de amantes, estudiosos y conocedores del folklore, en su más amplia acepción. Así, en sus páginas, se publican artículos y noticias relacionados con la música, la danza, la gastronomía, la medicina, las leyendas, los ritos, la arquitectura y con cualquier otro campo de la cultura tradicional, principalmente de Extremadura.

Actividades relacionadas con la promoción del folklore:

- Jornadas de Coordinación de Música y Danza: Las Jornadas de Coordinación de Música y Danza nacen gracias a una propuesta de los Grupos Asociados en las cuales se realiza un encuentro entre todas las asociaciones para llevar a cabo una

labor de unificación de danzas y músicas con el objetivo que todas las asociaciones pueda aprender nuevos bailes, perfeccionar aquellos que ya saben y corregir aquellos defectos o dudas que a la hora de interpretar cualquier danza surge en el último momento.

- Jornadas Técnicas: Éstas, que en ocasiones, se han encuadrado dentro de las Jornadas de Coordinación de Música y Danza; tienen como objeto el dar a conocer las diferentes indumentarias así como la complementación y ornamentación de las mismas.

Reconocimientos y concursos:

- Premio “Premio Candil de Plata”: El premio Candil de Plata es un galardón que otorga la Asamblea de la Federación Extremeña de Folklore a aquellas personas o entidades que han tenido una especial relevancia en el Folklore, tanto por su difusión, defensa, promoción, investigación o cualquier otra faceta que ayude a mantener nuestras tradiciones.

- Concurso de Fotografía del Festival Folklórico de los Pueblos del Mundo.

A continuación veremos un análisis pormenorizado de los diferentes Festivales organizados por la Federación Extremeña de Folklore:

FESTIVAL AUTONÓMICO INFANTIL “ÁNGELA CAPDEVIELLE”

El Festival Infantil “Ángela Capdevielle”, es una de las actividades que más nos puede fortalecer, pues el objetivo y sentir de la misma es, la motivación y encuentro de nuestros grupos de base, además de incentivar a los niños/as de las agrupaciones en continuar con ésta, nuestra cadena tradicional, el que sientan y vean que hay muchos que están implicados en trabajar y dedicar su tiempo en difundir, investigar y mantener las tradiciones de nuestros pueblos.

La primera edición de este Festival fue en 1994 en la ciudad de Cáceres, coincidiendo con la Feria de San Fernando y se realizó en el Paseo de Cánovas. Es en el año 2000, cuando se le puso el sobre nombre de la Folklorista “Ángela Capdevielle”, pasándose a llamar Festival Autonomico Infantil de Folklore “Ángela Capdevielle”. Y este festival desde 2002 cuenta con el patrocinio de la Diputación Provincial de Cáceres, por lo que deberá tener como sede cualquier localidad de la provincia de Cáceres.

Dada la propia idiosincrasia del festival, creemos que es una de las actividades más importantes y con mayor relevancia dentro de las que lleva a cabo la Federación, ya que se trata de dar a conocer, transmitir e inculcar en los niños y niñas el amor por el folklore y las tradiciones de su pueblo y su entorno.

Para mí, como director de este festival, es una actividad que me enorgullece de forma especial ya que se trata, tomando como referencia el número de participantes, del Festival Infantil más importante a nivel nacional, contando con una media en torno a los 650 participantes en cada edición.

En este año 2015 hemos celebrado la XIV edición de este Festival.

FESTIVAL AUTONÓMICO “BONIFACIO GIL”

Este festival nació en la Asamblea General del año 1.992, como reclamo de las asociaciones miembro de la Federación. El primer festival Autonomico se realizó en 1992 en la ciudad de Zafra, coincidiendo con la Feria Ganadera, patrocinado por la Diputación de Badajoz y el Ayuntamiento de Zafra. El festival comienza a denominarse “Bonifacio Gil” en el año 1.994, donde se distinguía a D. Bonifacio Gil como uno de los folkloristas precursores en el ámbito del estudio y recogida de una muy amplia información acerca de canciones, danzas, ritos y todo lo concerniente al folklore en general. El primer festival Bonifacio Gil se celebró en Cáceres en los días 28 y 29 de Mayo de 1.994. Fue en el año 1999 cuando pasó a llamarse Festival Autonomico de Folklore "Bonifacio Gil" y pasó a ser patrocinado en su totalidad por la Diputación Provincial de Badajoz.

El Festival Autonomico Bonifacio Gil es el Festival que la Federación Extremeña de Folklore realiza anualmente en distintas sedes de Extremadura, que son localidades y municipios de los Grupos que pertenecen a dicha Federación y cuenta ya con XXIII ediciones. Se desarrolla en varios días, dando cabida a buena parte de los grupos federados, donde ponen de manifiesto su estado, saber hacer y puesta en escena.

FESTIVAL FOLKLÓRICO INTERNACIONAL DE LOS PUEBLOS DEL MUNDO

El estío veraniego nos trae felizmente una nueva Edición del Festival Folklórico Internacional de los Pueblos del Mundo de Extremadura, y con él, las localidades sedes se llenan de colores y sonidos que provienen de todos los rincones de la geografía mundial.

El tipismo más arraigado de los pueblos del mundo desfila una vez más por las calles de Extremadura, brindándonos una ocasión excelente para conocer la música, la vestimenta y las costumbres ligadas a la cultura popular, y sobre todo, nos ofrece momentos extraordinarios de convivencia con los visitantes.

El Festival Folklórico de los Pueblos del Mundo de Extremadura comienza en el año 1986, siendo primer presidente de la Federación Extremeña de Folklore Don Andrés Serrano Blanco.

En su primera edición contó con la participación de tres grupos procedentes de Italia, Portugal y Yugoslavia, siendo sus primeros años itinerante por las localidades sedes, dónde no sólo se realizaban las actuaciones por las noches, sino que dormían, comían y pasaban todo el día en éstas, mostrando sus costumbres.

El año 1990, siendo presidente de la Federación Extremeña de Folklore Don José Joaquín Masa Romero, consideró que los grupos se alojarían en una sola población, existiendo una gran dificultad para poder alojar a los grupos en municipios pequeños.

Es en el año 1991 cuando la Junta Directiva de la Federación Extremeña de Folklore decide instaurar como la ciudad de referencia y permanente para el alojamiento de los grupos a Almendralejo, provincia de Badajoz, lo cual facilitó que el festival creciera no sólo en número de grupos participantes, sino también en número de sedes llegando en el año 1992, 20 países con un total de 700 personas de todo el mundo, los cuales recorrieron 70 poblaciones. Es en este año, cuando se le considera en la Expo de Sevilla el Festival más importante de Extremadura y más grande de España.

En el año 2003 el festival traslada la sede a la ciudad de Cáceres, siendo presidenta Doña Gregoria Delgado Naranjo, la misma que en el año 2005 crea la figura de director por primera vez en la historia del festival, trabajo que hasta ese año venían desempeñando los mismos presidentes de la Federación. El primer director asignado para asumir ésta gestión fue Don José María Oliver Vivas, sucediéndole en el año 2006 durante 5 años el actual presidente de la Federación Extremeña de Folklore, Don Francisco Muñoz Jiménez.

Las diferentes localidades que forman parte del Festival Folklórico de los Pueblos del Mundo, lo hacen a través de solicitudes en las que requieren la participación de uno o varios grupos. Esto provoca la conformación de un cuadrante tan variado y disperso en la geografía extremeña y parte de la portuguesa, que hace que la cultura de todos los países que nos visitan pueda ser disfrutada por todo el público.

Desde la Federación Extremeña de Folklore se considera este Festival el buque insignia de las actividades que realiza y sigue apostando por él año tras año en vista de la gran acogida que tiene en nuestra región.

El Festival Folklórico de los Pueblos del Mundo se desarrolla principalmente en la primera quincena de Agosto, requiriendo su preparación de una temporalidad total de once meses. A parte de las muestras de folklore que se llevan a cabo en las distintas localidades, este festival consta de tres actividades principales que marcan el eje de ejecución del mismo, que son el Zoco Etnográfico, los Talleres de Intercambio Cultural y el “Gastro Folk”.

El Zoco etnográfico es el acto más colorido y representativo del Festival Folklórico de los Pueblos del Mundo. La ubicación del mismo varía cada año, llevándose a cabo en una localidad de la geografía extremeña. En este evento coinciden la mayoría de los grupos que participan en cada edición y en él ofrecen una curiosa visión de sus culturas de origen. Esto lo hacen a través de un vistoso desfile y ofreciendo la artesanía de cada país a los visitantes. Para finalizar el mismo, una pequeña actuación de cada grupo provoca que el público se lleve un delicioso sabor de boca y se enriquezca culturalmente.

Los Talleres son actos internos dentro del propio alojamiento donde se hospedan los grupos. Estos talleres tienen como objetivo principal la convivencia entre las diferentes agrupaciones y, como consecuencia de ello, el intercambio y la transmisión cultural.

El “Gastro Folk” es una actividad muy reciente dentro del festival ya que esta ha sido su primera edición, desarrollada en el Palacio de Carvajal de Cáceres. La actividad consistió en una muestra gastronómica de los productos típicos de los diferentes países.

En la actualidad el Festival Folklórico de los Pueblos del Mundo es un Festival consolidado y prestigioso, que ofrece la cultura internacional a multitud de localidades de la geografía extremeña y portuguesa. Este gran evento anual no sólo ofrece a los extremeños una oportunidad para conocer el folklore de todo el mundo, sino que aporta a nuestros visitantes una visión de Extremadura que traspasa fronteras, una visión que habla de amabilidad, de simpatía y de gentileza. Año tras año nos llegan felicitaciones de los grupos que nos acompañan por la fabulosa acogida que reciben del público.

Este Festival es un maravilloso ejemplo de concordia en el que convivimos, durante más de quince días, todos los grupos participantes y el Comité Técnico organizador del festival. Este Comité, formado por unos veinte voluntarios pertenecientes a grupos folklóricos de toda la Comunidad de Extremadura, hace posible que este evento se haya llevado a cabo de forma exitosa en sus XXIX ediciones, personas trabajadoras, solidarias y que aman el folklore y la cultura por encima de sus intereses.

FESTIVAL DE FOLKLORE PARA LA INCLUSIÓN “ROMERO Y ESPINOSA”

Con el objetivo de acercar a los escenarios, como artistas, a las personas con discapacidad, utilizando el arte y promoviendo la cultura extremeña, como medio para la inclusión y eliminación de estereotipos y prejuicios de la sociedad, la Federación Extremeña de Folklore organiza en el año 2015 de forma pionera en Extremadura el I Festival de Folklore para la Inclusión “Romero y Espinosa”.

Este festival está complementado con jornadas técnicas, exhibiciones, exposiciones y cualquier temática que esté vinculada a la cultura extremeña.

El Festival de Folklore para la Inclusión “Romero y Espinosa” se llevará a cabo anualmente en distintas sedes de Extremadura, que son localidades y municipios de los grupos que pertenecen a la Federación Extremeña de Folklore. Esta I Edición se desarrolló en la localidad pacense de Cabeza del Buey, con la participación de cinco agrupaciones.

FESTIVALES DE GRUPOS FOLKLÓRICOS PERTENECIENTES A LA FEDERACIÓN EXTREMEÑA DE FOLKLORE

Antes de finalizar, tenemos que hacer referencia a los innumerables Festivales de Folklore, organizados por los grupos pertenecientes a la federación, que se llevan a cabo por toda la geografía extremeña; además de todos los certámenes de villancicos, festivales infantiles, etc.

Para finalizar, como antropólogo, músico y folklorista; me gustaría parafrasear al pedagogo y folklorista húngaro Zoltan Kodaly: “Quien ha aprendido a conocer y amar la música folklórica, también aprende a amar al pueblo y a procurar su bienestar, prosperidad y educación”.

**ENCUENTRO INTERNACIONAL "NORBA CAESARINA".
DIEZ AÑOS DE PROYECCIÓN INTERNACIONAL Y EXCELENCIA
CULTURAL**

*International Guitar Encounter "Norba Caesarina". 10 years of International
Projection and Cultural Excellence.*

*Jacinto Sánchez González
Damián Martín Gil*

RESUMEN

El Encuentro Internacional de guitarra clásica "Norba Caesarina", nace desde la Asociación de Guitarra Clásica "Ángel Iglesias"; asociación creada en el año 2004 por un grupo de profesores de guitarra y concertistas con el deseo de realizar actividades que abarquen distintos campos como son la interpretación, la investigación, la difusión y la docencia a través de diferentes proyectos y eventos en toda la comunidad de Extremadura.

Así nace en ese mismo año el Encuentro Internacional de guitarra clásica "Norba Caesarina" por el que han pasado no sólo los maestros más importantes reconocidos a nivel internacional; sino también las jóvenes figuras que hoy están arriba del panorama guitarrístico en todo el mundo. Desde Chile a Japón, México, Israel, Cuba o España han pasado por Cáceres dejando aquí su impronta y su arte y llevando el recuerdo de esta Ciudad que hoy en día es conocida a nivel mundial por este festival que este año cumplió su décimo aniversario.

LA GÉNESIS DEL FESTIVAL

Desde el año 2000 un grupo de estudiosos y estudiantes de la guitarra clásica en Extremadura, provenientes de diferentes lugares de la comunidad como Badajoz, Almendralejo, Cáceres, Montijo, Plasencia, Don Benito, etc. Comienzan a realizar actividades relacionadas con la misma: Cursos de formación permanente con profesores muy prestigiosos, conciertos, tertulias, proyectos de investigación, etc. Este germen hace que en 2004 nazca la Asociación de Guitarra Clásica Extremadura "Ángel Iglesias" con la finalidad de formar parte de un organismo que pudiera trabajar por y para la guitarra clásica en toda Extremadura de manera más oficial y abarcando diferentes campos. Dentro del campo de la investigación se realiza un trabajo para sacar a la luz la vida y obra del guitarrista pacense Ángel Iglesias, rescatando sus obras para guitarra, sus grabaciones históricas para la Odeon, y publicando posteriormente todo el material recopilado en un libro patrocinado por la Excm. Diputación de Badajoz sobre su vida y obra¹.

Para fomentar la producción artística y enfocar a la guitarra como reclamo para los nuevos compositores se creó el concurso de composición hispano-luso "Ciudad de Badajoz", que estuvo en vigencia dos ediciones, con dos modalidades: Modalidad Libre de nivel intérprete profesional, y Modalidad Pedagógica que estaba pensado en obras para incluir en los conservatorios en diferentes cursos de la formación del alumnado de guitarra. Aparte de los premios en metálico se publicaron y grabaron las diferentes obras ganadoras y se interpretaron las mismas en conciertos en directo tanto en España como en Portugal².

En el año 2005 nace el "Encuentro Internacional de Guitarra Clásica Norba Caesarina"; este evento que tendrá como sede la ciudad de Cáceres, nace con la esperanza de apoyar la entonces candidatura de "Cáceres 2016 Ciudad Europea de la Cultura", El festival cuenta con el apoyo de prestigiosos maestros de la guitarra como el profesor concertista Ricardo Gallén, que por entonces era el profesor principal del primer Master de interpretación musical de guitarra clásica de la Universidad de Extremadura y que fue el primer master de estas características ofrecido en una universidad española. La figura del catedrático de guitarra, intérprete y compositor Joaquín Clerch; de Cuba pero radicado en Düsseldorf (Alemania) y la figura del prestigioso maestro lutier Paco Santiago Marín de Granada, que es uno de los más afamados luthiers del mundo y sus guitarras son muy demandadas entre los grandes.

¹. BERMEJO F, SÁNCHEZ. J. *Ángel Iglesias. Vida y Obra de un Guitarrista Extremeño Universal*. Badajoz: Diputación de Badajoz. 2007.

². VARIOS: *Música Contemporánea Hispano Lusa para Guitarra Clásica*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2009.

UN CONCEPTO SOBRE LA GUITARRA INTEGRAL

El Encuentro Internacional de Guitarra Clásica "Norba Caesarina" nace con la idea de que todos los campos importantes estén representados en el mismo; asimismo podríamos puntualizar los siguientes apartados:

- A) Docencia.
- B) Interpretación.
- C) Investigación y difusión.
- D) Motivación.

A) Docencia

Mediante un curso ofrecido por maestros de reconocido prestigio, alumnos y alumnas de todas partes del mundo vienen para recibir los sabios consejos de estos maestros durante la duración del festival. Son clases magistrales ofrecidas para alumnos de alto nivel enfocados ellos a su vez a profesionalizar su carrera. Por estos cursos han pasado profesores como Iliana Matos, Hugo Geller, Thomas Müller, Álex Garrobé, Carles Trepas, Ignacio Rodes, Juan Carlos Rivera, Rafael Aguirre, Zoran Dukic, David Martínez y por supuesto los profesores que desde el principio apoyaron este proyecto: Joaquín Clerch y Ricardo Gallén.

B) Interpretación

Un ciclo de conciertos durante el festival ofrecido por los mismos profesores que han asistido los cursos han llenado la ciudad de Cáceres durante estos años con magníficos programas. Se han estrenado obras de importantes compositores como Leo Brouwer (Sonata del Pensador), Eduardo Martín, Eduardo Morales Caso, Joaquín Clerch, Diego Barber, etc.. Los ganadores de las diferentes ediciones han ofrecido concierto en el festival siguiente; los primeros años con la colaboración de la Orquesta de Extremadura y a partir del año 2008 como solistas y jurado. Se han estrenado obras discográficas como la integral de Bach para laúd por Ricardo Gallén, la integral de las sonatas de Fernando Sor, los estudios de Villa-Lobos grabados por Joaquín Clerch.

Asimismo el compositor Joaquín Clerch compuso el "Concierto de Cáceres", una obra en tres movimientos para guitarra y orquesta estrenada por la Orquesta de Extremadura en Cáceres y Badajoz por el guitarrista Ricardo Gallén.

C) Investigación y difusión

Con la inquietud de fomentar la investigación musicológica en el campo de la guitarra y su historia se contó en cada encuentro con profesionales destacados que han ofrecido diferentes ponencias de temática diversa, aportando en el festival un componente educativo y científico. Así han pasado por Cáceres investigadores y musicólogos como: Matanya Ophee, Julio Gimeno, Erik Stenstadvold, Luis Briso de Montiano, Damián Martín, etc.

D) Motivación. A sabiendas de que la carrera de intérprete está llena de obstáculos y hacen falta alicientes externos para continuar avanzando en la misma sin desfallecer, el encuentro apostó por estimular y premiar el esfuerzo mediante un concurso de interpretación a nivel profesional con importantes premios en metálico, una guitarra del prestigioso luthier Francisco Santiago Marín valorada en más de 8000 euros, un concierto con la Orquesta de Extremadura en el siguiente festival, además de segundo y tercer premios también con cuantía económica. Este reclamo junto con el prestigio del jurado que ha acompañado el concurso han hecho del "Norba Caesarina" un lugar de culto para que los jóvenes guitarristas de todo el planeta hayan querido venir a recibir las bendiciones de tan respetado concurso. Así pues desde el primer año tenemos ganadores como: 2005 José Antonio Escobar (Chile) 2006 Masao Tanibe (Japón) 2007 Rafael Aguirre (España) 2008 Shani Imbar (Israel) 2009 Oman Kaminsky (Méjico) 2010 Mirceo Gogoncea (Rumanía) 2011 Alí Arango (Cuba) 2013 Tal Hurwitz (Israel). 2014 Deion Cho (Corea).

PROYECCIÓN E INTERNACIONALIDAD DEL "NORBA CAESARINA" PARA EXTREMADURA.

Desde la primera edición del Encuentro de Guitarra "Norba Caesarina", la ciudad de Cáceres ha sido casi desde la primera edición en el año 2004 un referente guitarrístico no solo en España, sino en todo el mundo. La página web www.aguicex.com que se creó para difundir las actividades de AGUICEX, recibe múltiples visitas habitualmente de muchas partes del mundo, y son muchos los correos electrónicos que se reciben preguntando por información relacionada sobre todo con el Encuentro de Guitarra "Norba Caesarina". El encuentro es, durante una semana, un escaparate mundial de Cáceres en particular y de Extremadura en general. Los diferentes maestros y concursantes que vienen de todas partes del mundo disfrutan de su cultura, su patrimonio, su gastronomía y sobre todo de su gente. Además, los conciertos que durante esa semana se proponen hacen que exista un movimiento de personas, no solo dentro de Extremadura, sino también de comunidades vecinas e incluso del propio Portugal, de aficionados que quieren venir a disfrutar de la calidad musical de nuestros concertistas. Por último, el Encuentro sirve para una

internacionalización de nuestros estudiantes, porque muchos de nuestros alumnos de los conservatorios extremeños, después de asistir a estos conciertos y clases magistrales, quieren ir estudiar guitarra clásica con estos maestros, con lo que nos encontramos que algunos de nuestros mejores guitarristas extremeños están o han estado estudiando y/o trabajando en Alemania, Austria, Italia, Noruega, etc.

LA CARA MENOS AMABLE DE LA ORGANIZACIÓN: SUBVENCIONES Y RELACIÓN CON LAS INSTITUCIONES Y ORGANISMOS CULTURALES.

En relación al trabajo organizativo, lo más arduo ha sido siempre el acceso a las instituciones públicas responsables de las actividades culturales y el diálogo con sus interlocutores. Los diferentes cambios políticos de responsables en cultura han hecho siempre un efecto continuo de volver a empezar en cada edición. Explicar cada año la importancia y aportación del Encuentro Internacional de Guitarra Clásica de Extremadura al mundo de la cultura en nuestra comunidad, la calidad de los conciertos ofrecidos en los ciclos, la necesidad de ofrecer la excelencia en las clases magistrales impartidas por los más prestigiosos profesores, el carácter internacional que aporta a la ciudad, público melómano y amantes de la cultura en general, es un esfuerzo que ya se ha cobrado más de un compañero de la asociación que ha "quemado" su energía en estos años en pro de la cultura y ha decidido poner un freno a su dedicación al superar el esfuerzo realizado a los resultados obtenidos en la acogida de las instituciones. El acceso a las ayudas y subvenciones, la justificación de los gastos, las facturas, el adelanto de dinero del propio bolsillo para poder recibir una subvención, el recorte de dinero prometido de palabra por diferentes situaciones, la tardanza en el pago a los profesores y concertistas invitados con el correspondiente sonrojo ante estas situaciones, etc. son la cara más amarga del Encuentro. No acabamos de entender cómo una ciudad como Cáceres, capital de provincia, con Conservatorio Profesional (El único de la provincia que depende directamente de la Junta de Extremadura), ciudad patrimonio mundial, con un valor de patrimonio cultural incalculable no merece tener un festival al menos con el mismo nivel que el de Coria (también en Cáceres) que sin embargo recibe un presupuesto unas 10 veces más que nuestro Encuentro Norba Caesarina.

FESTIVAL FLAMENCO DE CÁCERES (1975-2015) UN MODELO DE EXCELENCIA EN LA GESTIÓN CULTURAL

Cáceres Flamenco Festival (1975-2015): An excellence model in cultural management

Federico Vázquez Esteban
Juana Gómez Pérez

RESUMEN

Con motivo de la celebración de la cuadragésima primera edición ininterrumpida del Festival Flamenco de Cáceres, uno de los más antiguos de España, todos los que de una manera u otra hemos participado en su organización nos sentimos satisfechos y orgullosos. Durante todos estos años, hemos tenido ocasión de disfrutar de una amplia y variada presencia de maneras de sentir el flamenco y lo flamenco, a través de los diferentes artistas que han pasado por este festival. En estos años, hemos realizado numerosas exposiciones, continuado con nuestras actividades anuales, patrocinado y colaborado en la edición de publicaciones. Amigos del Flamenco tiene tres premios nacionales que consideramos como un reconocimiento a la labor flamenca. Premios que queremos compartir con todos aquellos que valoran nuestra labor y nos apoyan y estimulan para seguir con nuestras actividades de flamenco y por lo flamenco. Pero todo esto no sería posible sin el apoyo de nuestros patrocinadores y colaboradores, que años tras año, confían en nuestra labor. Es un privilegio poder estar presente en la realización de cualquier trabajo relacionado con el flamenco, ya el título de la edición de este año "Vamos palante" presupone por dónde quiere ir este festival. Por ello, nuestro compromiso de seguir trabajando para contar con el apoyo de todos aquellos que nos han estimulado con su perseverancia. Del pasado, presente y futuro del Festival Flamenco de Cáceres trata esta comunicación.

PALABRAS CLAVE

Gestión cultural, festival flamenco Cáceres, modelo excelencia.

ABSTRACT

With the celebration of the 41st uninterrupted edition of the Cáceres Flamenco Festival, one of the oldest in Spain, all those who in one way or another have participated in its organization feel satisfied and proud. Over all these years, we have had the opportunity to enjoy wide and varied ways of feeling the presence of flamenco through the different kinds of flamenco artists who have taken part in this festival. In these years, we have had numerous exhibitions, we have continued with our annual activities, sponsored, and collaborated on publications. Friends of Flamenco has three national awards, we believe that these awards are a recognition of our work. We want to share those awards with the people who value our work and who support and encourage our activities. However, not all of this would be possible without the support of our sponsors and partners who year after year put their trust in us. It is a privilege to be involved in any activity related to flamenco, the title of this year's edition "Vamos palante", (Let's go forward),

presupposes the direction this festival wishes to take. This explains our commitment to continue working to have the support of all those who have encouraged us with their perseverance. The communication focuses on past, present and future of the Cáceres Flamenco Festival.

KEY WORDS

Cultural management, Cáceres flamenco festival, excellence model.

INTRODUCCIÓN

El material que presentamos en esta comunicación forma parte de un proyecto del grupo de investigación sobre patrimonio musical extremeño y educación de la Universidad de Extremadura, y surge con la intención de ocupar el vacío existente, dentro del estudio de los festivales (Lozano, Jiménez, J.S., 2013), en lo que a la comunidad autónoma extremeña se refiere. Buena muestra de las hipótesis de futuras investigaciones que Barrios plantea en su publicación *Danza y Ritual en Extremadura*:

A partir de este estudio se abren nuevas hipótesis para la investigación interdisciplinar con la participación de antropólogos, literatos e historiadores, entre otros, por ello hemos iniciado grupos de trabajo interdisciplinarios e internacionales, con especialistas de otras zonas españolas e iberoamericanas, para comprender mejor los intercambios culturales a partir de estas manifestaciones.

Todo ello encaminado a poner en valor el flamenco como recurso turístico creativo en Extremadura (Throsby D., 2001 y Cortés E.L., 2006).

El prestigioso y reconocido Festival Flamenco de Cáceres, hasta llegar a su actual configuración, ha tenido que sortear varias etapas y numerosas circunstancias: unas enriqueciéndole con los aciertos y consejos y otras, solventando los inevitables promontorios que le han salido en su largo caminar.

Cuarenta y un años de festival dan para que varias generaciones sean testigos de una historia que atesora diversas vicisitudes. Vicisitudes, por otra parte, inherentes a las diferentes “circunstancias” con las que ha convivido y que ha tenido que ir asumiendo u obviando.

DESARROLLO

Este festival presenta cuatro fases bien marcadas: La primera, de 6 años de duración, abarca el periodo que va desde 1975 a 1980. La gestión y organización de esta etapa del festival corre a cargo del Grupo de Flamencología de Educación y

Descanso. A este respecto hay que comentar que el carnet número uno del GFED será para María Fernanda Sánchez Franco (Figura 1), pionera en la gestión cultural y persona que de manera decisiva participará en la organización y desarrollo de estos seis primeros años. Este dato es fundamental y muy a tener en cuenta ya que ha sido una persona que nunca ha perdido protagonismo en la responsabilidad de la organización durante veinticinco años. En esta su primera etapa de andadura, el festival se denomina: Festival de

Arte Flamenco.



Figura 1.- Fernanda Sánchez con su nieta Juncal. Álbum familiar. 2007

La segunda fase, de unos 14 años de duración (1981-1993), comienza con la llegada de la democracia, cuando el Grupo de Flamencología de Educación y Descanso desaparece con tal denominación. A partir de la VII edición, la Peña “Amigos del Flamenco” de Extremadura-Cáceres, bajo la presidencia de María Fernanda Sánchez Franco, asume la realización del mismo. Es en esta segunda etapa cuando pasa a denominarse: Festival Flamenco.

En cuanto a la financiación, de la I a la XIX edición, el Ayuntamiento de Cáceres, bien a través de la Comisión, Delegación o Concejalía de Ferias y Fiestas y Concejalía de Educación y Cultura, ayuda en la financiación. Si bien, lo faltante al coste del Festival, lo asume la Peña “Amigos del Flamenco” de Extremadura-Cáceres. Circunstancia que acarrea una importante merma en el presupuesto interno de la misma y, en consecuencia, presenta un importante déficit, circunstancia que trae como consecuencia la decisión de solicitar ayuda a la Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura y a la Diputación de Cáceres (Institución Cultural “El Brocense”) que responden afirmativamente. Estas incorporaciones permiten una nueva disponibilidad monetaria.

Se inician entonces algunos festivales dedicados exclusivamente a “La mujer en el flamenco”, de los que se han realizado seis ediciones específicas con artistas flamencas.

La tercera fase, de unos 12 años (1994-2006) de duración, comienza con la XX edición. En ella, se inician las exposiciones anuales de cartelería, pintura, fotografía, etc., y se comienzan a ofrecer programas de mano de cuidado diseño. En esta etapa se inician también las grabaciones denominadas: “Recopilación del flamenco en la provincia de Cáceres”. Al mismo tiempo, se crea el “Festival de artistas flamencos cacereños” que tendrá como protagonistas a los artistas que realizan su grabación en ese año, resultando un total de quince grabaciones.

Desde la XXII edición, el festival flamenco se incorpora a las actividades del Otoño Musical de la Diputación de Cáceres a través de la Institución Cultural “El Brocense”, que lo ampara pecuniariamente de manera generosa, dentro del presupuesto anual. Es en este momento cuando pasa a denominarse definitivamente: “Festival Flamenco de Cáceres”.

En la XXIII edición comienza la empresa privada a ser coadyuvadora del mismo.

En la XXIV edición se inicia el “Festival de artistas flamencos extremeños”, que da cabida al inicio de la “Recopilación del flamenco en la provincia de Badajoz”, con igual filosofía que el de los cacereños. La componen 41 grabaciones. En total la recopilación del flamenco en Extremadura lleva editadas 56 impresiones.

Y por último, la cuarta etapa, en la que nos encontramos, comienza a partir de la XXX edición celebrada en el año 2007. El Festival Flamenco de Cáceres se desdobra en dos días de celebración. Uno dedicado a “La Guitarra”, que se integra dentro de las actividades del Consorcio del Gran Teatro de Cáceres o de la Asociación Musical Cacereña, y el otro dedicado “Al Cante y al Baile” que continúa dentro del Otoño Musical y se celebra en el Auditorio San Francisco de la Diputación de Cáceres-(Institución Cultural “El Brocense”). Con motivo de su XXX edición tienen lugar diez exposiciones simultáneas en la ciudad de Cáceres y en varios lugares de Extremadura que permiten una amplia y variada muestra flamenca.

En esta etapa, se inicia la serie de DVDs “El flamenco en los museos” y las Publicaciones de libros y CDs con Instituciones y Editoriales de toda la geografía española (Vázquez F., 2008 y Vázquez, F., 2010). A su vez, se comienzan los Cursos de Introducción al Flamenco, en colaboración con el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Extremadura. Con la particularidad de que, en alguno de ellos, se incorpora el Centro de Profesores y Recursos del ministerio de Educación y Cultura.

Siendo el hecho más significativo de esta nueva etapa la creación del “Centro de Documentación Flamenco” (Figura 2) sito en el Extremadura Hotel de Cáceres. Centro que acumula doscientos mil registros sonoros, tres mil diecinueve libros, con documentación de primeras ediciones de difícil adquisición y, desde el año

1792, una colección de instrumentos musicales formada por: cítara, guitarras de diferentes escuelas constructoras españolas y extranjeras, laúdes árabes y egipcios, discos de pizarra y vinilo, partituras musicales, revistas, una colección de fonógrafos de la época de los cilindros de cera datados en torno a los años 1900 y varios gramófonos para los discos de pizarra.



Figura 2.- Imagen reciente de Federico Vázquez en el Centro de Documentación Flamenco.

RESULTADOS

El patrimonio atesorado durante las ediciones realizadas del Festival, del que todos los años se dedica parte del presupuesto a la adquisición de material para el centro, ha propiciado que el Centro de Documentación Flamenco de Cáceres sea uno de los referentes para el estudio del flamenco.



Figura 3.- Imagen marca de la Peña organizadora del festival

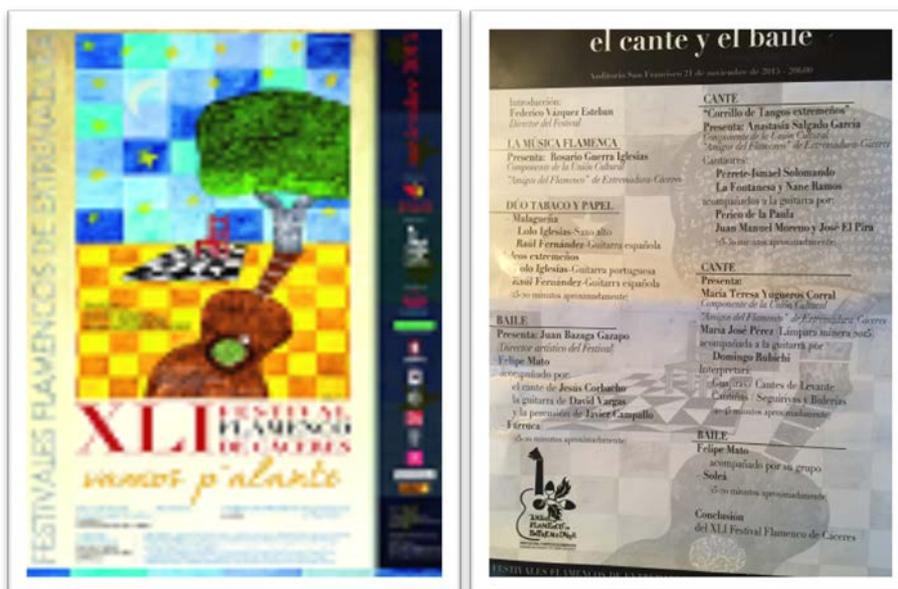
El Festival Flamenco de Cáceres, bajo los auspicios de la Asociación Cultural “Amigos del Flamenco” de Extremadura-Cáceres (Figura 3), corrobora cada año su aceptación por aficionados y simpatizantes, no sólo de Cáceres capital sino también de muy diversos lugares de la geografía extremeña, española y hasta de otros países, que le son fieles asistentes y le prestigian con su presencia.

La Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura lo incluyó en la marca Scena, Cultura y Festivales Extremadura, donde están contenidos los que tienen acreditada su calidad y son recomendables.

Patrocina: Diputación de Cáceres-Institución Cultural “El Brocense”.

Coadyuvan o han coadyuvado: Asamblea de Extremadura, Junta de Extremadura a través de la Consejería de Cultura, Ayuntamiento de Cáceres a través de la Concejalía de Cultura, Caja de Extremadura a través de la Obra Social, CajaSur, Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, Fundación Cruzcampo, Gabinete de Iniciativas Transfronterizas, Consorcio Gran Teatro de Cáceres, Canal Isabel II, Asociación Musical Cacerense, Organización Nacional de Ciegos Españoles, Fundación Antonio Gades, Extremadura Hotel, Iniexsa y Aeropuertos Obra Civil.

Este importantísimo y amplio apoyo atestigua y corrobora con su aval anual la importancia y prestigio del Festival Flamenco de Cáceres (Figuras 4 y 5).



F

Figuras 4 y 5.- Cartel anunciador y programa de mano de la XLI edición del Festival Flamenco de Cáceres.

Se celebra siempre en el mes de noviembre, en los sábados de la segunda quincena, en torno a las fechas de la patrona de la música en general y dentro del Otoño Musical cacereño.

CONCLUSIÓN

En cuanto al Festival Flamenco de Cáceres, cuando tenga lugar la anual edición, continuaremos con la filosofía que desde hace muchos años nos marcamos: ser un referente en la gestión de los festivales flamencos, no sólo en Extremadura sino en todo el ámbito del acontecer flamenco. Como nos comenta Colomer (2013):

La falta de formación en gestión cultural sigue siendo uno de los puntos débiles de los gestores de los festivales flamencos. La política de programación de la mayoría de los festivales aún se encuentran en manos de las peñas flamencas. Las peñas, indudablemente, son el organismo que más conocimiento tienen de Flamenco pero, actualmente, no es suficiente sólo saber de Flamenco para programar y organizar un festival. Hoy, ser un programador es una profesión, el nuevo programador debe convertirse en el dinamizador de la comunidad flamenca, realizando funciones como asesoramiento y creación de contenidos, formación y configuración de un sistema de participación que favorecerá el fortalecimiento de esta comunidad. Los nuevos programadores de los festivales flamencos deben tener un perfil funcional, es decir, su labor es más compleja y requiere por tanto competencias multidisciplinares.

El mañana, a no dudarlo, irá deparando nuevas incorporaciones de ideas y proyectos (Calado, 2007) que serán fiel reflejo de la filosofía que le va dando estabilidad al Festival Flamenco de Cáceres: La estética de lo jondo. Como nos comenta Lozano (2014): El flamenco hay que protegerlo como patrimonio cultural pero, también, saber gestionarlo para la creación de empleo y riqueza en nuestra sociedad. En el contexto actual en el que nos encontramos con grandes cambios, el flamenco quizás sea de las artes que cuente con mejor salud en el panorama español, dentro de las artes escénicas.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIOS, M. P.: Danza y ritual en Extremadura. Madrid: CIOFF, 2009.
- CALADO, S.: El Negocio Del Flamenco, Sevilla: Signatura Ediciones S.L., 2007.
- COLOMER, J. (ed): La formación y gestión de públicos escénicos en una sociedad tecnológica. Málaga: Ediciones y Publicaciones Autor, S.R.L., 2013.
- CORTÉS, E.L.: “Dinámica social en la gestión cultural del flamenco en la provincia de Cádiz”. En cuadernos de investigación vigía, nº 4 (2006).
- LOZANO, J. S.: “Festivales flamencos y gestión cultural”. En: Revista de gestión cultural. <<https://lavisiblerevista.wordpress.com/2014/04/02/festivales-flamencos-y-gestion-cultural/>> [Consulta: 20 de noviembre de 2015].
- LOZANO, J. S.: Paradigma actual de los festivales Flamencos en España, desde la perspectiva de la Gestión Cultural. En Revista culturas. <<http://dx.doi.org/10.4995/cs.2014.3122>> [Consulta: 20 de noviembre de 2015].
- THROSBY, D.: Economics and culture. Reino Unido: Cambridge University Press. 2001.
- VAZQUEZ, F.: Antonio Mairena: Andanzas de unos días de noviembre por la Vía de la Plata. Cáceres: Peña Amigos del Flamenco de Cáceres, 2010.
- VAZQUEZ, F.: Pliegos de cordel. Recuperado de <<http://amigosdelcante.blogspot.com>> [Consulta: 20 de noviembre de 2015].

ESTIVAL CUENCA O CÓMO INICIAR UN FESTIVAL EN PLENA CRISIS Y NO MORIR EN EL INTENTO

*Cuenca Estival or how to initiate a festival in the middle of the economic
crisis and not to die in the attempt.*

Marco Antonio de la Ossa Martínez

RESUMEN

En 2012 inició su andadura Estival Cuenca, un ciclo que se celebra en la ciudad castellana el último fin de semana de junio y la primera semana de julio. Estival se centra en la música y más en concreto en el jazz y las músicas del mundo, entendidas de una manera muy amplia, aunque también hay espacio para otras muchas otras artes.

Este artículo trata de acercar las claves organizativas de un festival sin ánimo de lucro; también su vocación inclusiva, integradora y didáctica. Además, en él se abordan las muchas dificultades a las que se tiene que enfrentar anualmente la organización de Estival Cuenca y el buen resultado que ha ido obteniendo entre público y medios de comunicación en sus cuatro años de existencia.

PALABRAS CLAVE

Estival Cuenca, jazz, músicas del mundo, inclusividad, artes.

APROXIMACIÓN A ESTIVAL CUENCA

En el panorama musical español continúan proliferando una gran cantidad de festivales musicales de muy diferente sino y estilo en distintas épocas del año. Así, son bien conocidos los grandes ciclos dedicados a las músicas populares urbanas, al jazz o a las músicas del mundo (Jazzaldía, Vitoria, San Javier, FIB, BBK Live, WOMAD y un largo etcétera). El hecho de tratar de crear un festival musical con menos de treinta mil euros de presupuesto en una población de cincuenta y siete mil habitantes en plena crisis económica puede parecer cosa de locos. Pero, con muchas dificultades, pocas ayudas, alguna que otra zancadilla e ilusión a raudales, Estival Cuenca sigue cumpliendo ediciones y continúa trabajando por asentarse y progresar a pesar de la economía, la falta de patrocinadores y mecenas y las complicaciones que surgen en una ciudad sin industrias.

Tras terminar mi máster en gestión cultural (considero básico que la gente se forme hoy en día en este ámbito para trabajar en él), tuve claro que quería desarrollar un festival musical en mi ciudad. De esta forma, dediqué mi proyecto fin de máster a un ciclo que se aproximara a otras artes y disciplinas y en el que la didáctica y la inclusividad tuvieran una notoria presencia. Tras concluirlo, me puse en contacto con diferentes entidades cuencenses para trasladarles de primera mano esta idea.

Tras un tiempo, se me convocó a una reunión con el entonces director de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP), quien me indicó el deseo de iniciar un festival de jazz en Cuenca en verano. También me reuní con representantes del Ayuntamiento de Cuenca y otras entidades privadas, e iniciamos la primera edición, que se desarrolló durante cuatro jornadas sucesivas entre el jueves 26 y el sábado 29 de julio de 2012.

Estival Cuenca es un proyecto a muy largo plazo, ya que algunos de sus objetivos principales no son fáciles de alcanzar en las primeras ediciones, máxime en una ciudad pequeña. Cuenca cuenta con un festival de gran prestigio en la música sacra, la Semana de Música Religiosa, salas dedicadas al pop, punk, rock y mestizaje de menos de doscientos espectadores (Sala Babylon, Los Clásicos, Sala Directo, Casa Maty) y un Teatro Auditorio que programa ópera, música culta y folk. Quizá, el espacio dedicado al jazz y a las músicas de raíz, tradicionales o las llamadas músicas del mundo, es bastante reducido. Por ello, nos encaminamos a estos estilos, aun teniendo en cuenta que Estival es un ciclo muy abierto en el que la calidad y la originalidad son las principales premisas.

Así, las músicas del mundo, el folk, la música tradicional, el flamenco o las músicas de raíz, entre otros muchos estilos y subgéneros, tienen cabida en una

programación que pretende poseer personalidad propia; también trata de crecer y establecerse en el calendario conquense y nacional con el paso de los años. Del mismo modo, no discrimina entre artes, por lo que gastronomía, cine, teatro, fotografía, humor, instalaciones y cualquier otra manifestación pueden y deben tener espacio en el cartel.

Estival Cuenca toma su nombre, en primer lugar, de la estación del año en la que se desarrolla, el verano, y, por supuesto, del lugar en el que tiene lugar. En su primera edición, se celebró desde el jueves 26 hasta el sábado 29 de junio de 2012. En la segunda, fue del 28 de junio al 6 de julio de 2013, mientras que en la tercera se realizó entre el viernes 27 de junio y el sábado 5 de julio de 2014. Siguiendo esta línea, la cuarta edición tuvo lugar entre el viernes 26 de junio y el sábado 4 de julio de 2015.

En julio de 2012 tuvo como eslogan 'Vive Cuenca. Ven a Cuenca. Disfruta de Estival'. Mientras, en los siguientes fue 'elige ir', gracias al actor y humorista conquense Julián López, que realizó un vídeo promocional tratando de animar al público a acudir al ciclo.

Los principales problemas que nos encontramos desde el primer momento se centraron en el ámbito presupuestario, el intento de politizar el festival, diferentes criterios acerca de la conveniencia de su gratuidad (desde nuestro punto de vista, la cultura no debe ser gratis y el público debe apoyar y pagar por acceder a los conciertos para así valorarlos como merecen –los precios de las entradas no superan los 10-12 euros-), la búsqueda de un equipo organizativo que creyera en el proyecto, la ubicación de los conciertos, las inclemencias meteorológicas y otras situaciones y circunstancias.

Además, Estival Cuenca pretende, como apuntó Ramón Gómez de la Serna, subrayar la frase que apunta que el intento del jazz es el de sacar el mundo a la superficie. Es decir, en primer lugar va dirigido a que los conquenses puedan disfrutar de propuestas innovadoras que completen y amplíen su oferta cultural. En este estamento potencial se integrarían, en primer lugar y a priori, músicos, intérpretes, estudiantes, melómanos, aficionados al jazz y a la música en general local.

Pero el ciclo no se queda ahí, ya que también va dirigido a todos aquellos visitantes que acudan o puedan interesarse en el festival procedente de otras localidades conquenses, castellano-manchegas o de otras latitudes cercanas o lejanas, con especial atención a Valencia, Madrid y Andalucía. Además de su oferta musical, no hay que olvidar que el verano es un magnífico momento para disfrutar de la riqueza museológica, cultural, monumental, museológica, gastronómica, natural y musical de la ciudad y de la provincia de Cuenca.

Es importante subrayar el hecho de que Estival Cuenca es un proyecto sin ánimo de lucro. El dinero recibido en concepto de donativos, entradas y por las aportaciones de los organizadores y patrocinadores va directamente dirigido a gestionar y pagar a todos los profesionales que concurren y trabajan, de una u otra manera, en Estival Cuenca (músicos, técnicos de sonido, seguridad, fotógrafos, vídeo, profesores, acomodadores, porteros...). En caso de que no se llegara a alcanzar el presupuesto marcado, la dirección asume las pérdidas directamente. Mientras, si hay superávit, se emplea en ediciones posteriores.

CONTENIDOS Y MENSAJES

63

En Estival Cuenca tratamos de combinar artes y de emplazar los conciertos en lugares de gran belleza paisajística. Habitualmente los eventos tienen carácter doble, ya que en primer lugar actúa un grupo de Cuenca y, tras un descanso en que los espectadores pueden degustar pinchos de alta cocina mientras toman una cerveza artesanal o un vino con denominación de origen, se cuenta con artistas de gran prestigio nacional e internacional. Además, año a año trata de sumar nuevos espacios a los ya característicos del ciclo, como son el Parador de Cuenca, con vistas a las Casas Colgadas y a la hoz del río Huécar, la terraza del Museo Paleontológico, que mira directamente a la ciudad antigua de Cuenca, museos, el Teatro Auditorio, la antigua iglesia de san Miguel...

Pretendemos que Estival Cuenca sea considerado como una propuesta rigurosa, atractiva, humilde y realizada por profesionales en la materia. Así debe tratar de transmitirse al público potencial, a instituciones y a la población en general y a los posibles patrocinadores y mecenas que colaboran con el ciclo o bien pueden hacerlo en posteriores ediciones.

De esta forma, consideramos importante que la población conozca que Estival Cuenca cuenta con un organigrama y organización perfectamente establecida que, lógicamente, puede cometer errores, aunque parten de un estudio serio y detallado y de un presupuesto ajustado y empleado de una forma racional, legal y equilibrado. Por ello, en su organigrama se cuenta con gente formada tanto en el mundo de la música como en el de la cultura, gestión académica, la economía, el diseño gráfico y la publicidad.

Por tanto, Estival Cuenca es un festival preparado y pensado a conciencia para disfrutar con la música en vivo en una ciudad privilegiada por su entorno, ubicación y posibilidades. Como consecuencia, tiene una identidad corporativa propia y el posicionamiento y los objetivos que se pretenden con su realización están establecidos con anterioridad. Eventos de este tipo deben servir para realzar la titulación de ciudad Patrimonio de la Humanidad de Cuenca, ayudar a ampliar la agenda cultural de la ciudad y fomentar el turismo.

ACTIVIDADES DE ESTIVAL CUENCA

El programa de Estival Cuenca consta de muy diversas propuestas:

- **Conciertos:** se celebran un buen número de recitales, al menos dos por día, a lo largo de las nueve jornadas que articulan el ciclo. En ellos, concurren numerosas agrupaciones conquenses, de otras partes de España y del extranjero.
- **Conciertos didácticos:** los niños son uno de los públicos a los que Estival quiere prestar mayor atención. Por ello, se programan conciertos dirigidos a los más pequeños en horario de mañana.
- **Clases magistrales:** aprovechando que vienen a Cuenca a protagonizar conciertos, tratamos de propiciar encuentros con los músicos que forman el cartel de Estival. Así y de forma gratuita y abierta a todos los interesados, puedan mostrar su metodología e idea musical en estos encuentros.
- **Jazz-Tonic:** en las tardes del sábado el pub Edad de Oro lleva a cabo una proyección de vídeos de músicos de jazz, blues, rock, funk... Sin duda, es un momento perfecto para iniciar la tarde tomando un café visionando algunos grandes momentos e intérpretes del siglo XX y comienzos del XXI.
- **Talleres para niños:** en colaboración con el Departamento de Didáctica de la Música de la Facultad de Educación de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM), varios alumnos de la mención de música del citado centro desarrollarán distintos talleres musicales dirigidos a niños entre siete y diez años que se celebran en la propia Facultad de Educación.
- **Talleres musicales para personas con discapacidad:** bajo el subtítulo de 'Estival para todos', también se celebran talleres musicales dirigidos a personas con discapacidad. Es una de las actividades que mayor demanda tiene por parte de muy diferentes colectivos, por lo que año a año va ampliándose.
- **Jazz con buen gusto:** se confecciona un menú especial para la cena-concierto en el que se trata de maridar sonidos con sabores mientras se disfruta del concierto en el claustro del Parador de Cuenca. Además, el chef del Parador de Cuenca, Juan Mora, elabora pinchos de alta cocina para los conciertos que se celebren en este espacio. Por su parte, el chef del restaurante Trivio Jesús Segura, premio al cocinero revelación en Madrid Fusión 2012, hace lo propio en los conciertos que se desarrollan en la terraza del Museo Paleontológico.
- **Exposición de fotografías y vídeo resumen:** los fotógrafos de Estival Cuenca realizan anualmente una muestra con algunas de las imágenes más señaladas del ciclo pasado. También se elabora un vídeo resumen de unos 4 minutos con algunas de las imágenes más destacadas de la edición anterior.
- **Taller de prensa:** en colaboración con la Facultad de Periodismo de la UCLM en Cuenca, se celebra un taller de periodismo, impartido por los directores de comunicación, en el que se mostrará a los alumnos de forma teórico-práctica cómo y en qué ámbitos se trabaja en un festival musical. Los alumnos

realizan un boletín diario y proveen a los medios de entrevistas, previas, crónicas, notas de prensa, fotografías, vídeos, músicas... También se llevan a cabo trabajos en Internet (página web, blog, Facebook, Twitter...).

- Taller de audio y vídeo en festivales: Vicente Ortega Losa dirige un taller que va destinado a los alumnos del grado en Imagen y Sonido de la UCLM. En él aprenden técnicas acerca de cómo elaborar producciones audiovisuales para eventos de este tipo.
- Ambientaciones sonoras: se llevan a cabo cuidadas diferentes selecciones musicales en el casco antiguo por la tarde y por la noche para ambientar la zona alta de la ciudad de Cuenca, siempre con un volumen moderado para compatibilizar la realización de estas actividades y el descanso de los vecinos.
- Estival Cine: en colaboración con la Asociación de Vecinos del Casco Antiguo, que habitualmente organiza el 'Cine de Verano' en la Plaza de la Merced, se proyecta una película con argumento musical o que pertenece a este género.
- Estival Solidario: se colabora con el Banco de Alimentos de Cuenca recogiendo alimentos no perecederos en algunos de los conciertos. La Fundación Vicente Ferrer también monta un stand informativo en algunos eventos.
- Estival Danza: en la programación de Estival Cuenca se brinda un amplio espacio a este arte tanto en los conciertos como en las clases magistrales.
- Estival Teatro: también existe un espacio dirigido al humor y al drama.
- Estival Poesía: un grupo de poetas conquenses, algunos de ellos pertenecientes a la Real Academia de las Artes y las Letras de Cuenca (RACAL), realizan un recital en el que leen poemas relacionados con el estío o la música.
- Centro de interés en las bibliotecas: durante la celebración de Estival Cuenca, la Biblioteca Pública del Estado 'Fermín Caballero' y la Biblioteca Pública Municipal 'Lucas Aguirre' seleccionan libros, discos y Dvd relacionados con los estilos y protagonistas de cada edición de Estival Cuenca para que sus usuarios puedan disfrutar de ellos.
- Un instrumento para Henar: Estival Cuenca colabora con el Centro de Logopedia CeLeO y la Orquesta Tocar y Jugar. Ambos trabajan con Henar, una adolescente de diecisiete años a la que encanta la música y, además, es paralítica cerebral. Están construyendo varios instrumentos, Henar1 y Henar2, con los que ella se expresa musicalmente con otros muchos músicos y conjuga su interpretación con la de la formación. De esta manera, realizan una conferencia-concierto en la que exponen sus avances e inquietudes.
- Orquesta Pin Pan Pun y los Cencerros y grupo de Teatro 'Te hartó a reír': anualmente, en Estival Cuenca se produce el estreno de una obra de teatro

musical que está protagonizada por dos agrupaciones formadas por personas con discapacidad intelectual. En el mismo colaboran numerosos músicos y formaciones conquenses.

- Premio Manuel Margeliza: a finales de 2013 nos dejó uno de los mejores músicos conquenses de las últimas décadas, Manuel Margeliza. Miembro de The Teacher's Band, a Orquesta Sinfónica de Cuenca y de otras muchas formaciones, destacó tanto en calidad de músico (interpretaba el bajo, la guitarra eléctrica, guitarra acústica, violín, mandolina y un largo etcétera) como en lo personal y en su faceta didáctica, ya que era maestro de educación musical. Por ello, desde Estival Cuenca pretendemos honrar su memoria todos los años entregando un galardón que llevará su nombre a músicos muy destacados de la escena nacional e internacional que sobresalgan también por sus valores humanos. En su primera edición, Jorge Pardo fue el primer galardonado, Kepa Junkera lo fue en la segunda y Kiko Veneno en la tercera.

ANÁLISIS DE PÚBLICOS

Estival Cuenca va dirigido, principalmente, a un público interesado en la música. Como hemos comentado, en primer lugar pretende interesar a la población conquense pero sin desdeñar la que pueda acercarse proveniente de otras localidades de Castilla-La Mancha, Madrid, Valencia y otros puntos.

Así, el emplazamiento de la ciudad de Cuenca deja abierta una amplia puerta de expectativas. La ciudad está conectada vía autovía con Madrid (les separan 160 kilómetros) y gracias al AVE con Madrid, Valencia, Albacete, Andalucía y otras ciudades y regiones. Por tanto, las posibilidades de atracción de un público más amplio son factibles y deben ser muy tenidas en cuenta; también atendemos a la proximidad con Toledo y Guadalajara.

En cuanto a las variables demográficas de los posibles asistentes, es un grupo generalmente soltero, que vive en pareja sin haber contraído matrimonio o bien son parejas habitadas a acudir a festivales de éste y otros ámbitos. Su nivel socioeconómico es medio-alto inferior, en el caso de las franjas de mayor edad (cuarenta y cinco-setenta años), y medio en el menor (veinticinco-cuarenta y cinco).

ANÁLISIS DEL ENTORNO

Cuenca es una ciudad de unos cincuenta y siete mil habitantes situada en el centro de la península Ibérica, en la comunidad de Castilla-La Mancha. Su provincia cuenta con una extensión de diecisiete mil sesenta y un kilómetros cuadrados. Limita con las provincias de Valencia, Albacete, Ciudad Real, Toledo, Madrid, Guadalajara y Teruel. Cuenta con doscientas diecisiete mil trescientas sesenta y tres personas (INE 2009) habitan en la provincia., constituida por doscientos treinta y ocho

municipios. Su capital es Cuenca, donde vive casi un cuarto de la población de la provincia.

Cuenca cuenta con una economía algo deprimida debido principalmente a la emigración continuada. En los últimos años parece renacer ligeramente gracias al turismo y el progresivo conocimiento de sus excelentes paisajes y recursos, aunque la crisis y los recortes en materia educativa y sanitaria están haciendo mella en su vida diaria. En este sentido, la cultura, en general, y la música, en particular, debe ser otra seña de identidad de la provincia. La economía ha estado tradicionalmente centrada en las actividades agrarias y forestales: cereales, vid, olivo, azafrán, ajos, garbanzos, lentejas, cultivo de hongos...

La industria se centra, sobre todo, en el sector derivado de la riqueza forestal conquense: aserraderos y resinas. Sus manantiales de aguas minerales de gran calidad, principalmente al norte de la provincia, dan lugar a una industria embotelladora de importancia creciente (por ejemplo, las aguas de Beteta y de Huerta del Marquesado).

La Universidad de Castilla-La Mancha cuenta en esta ciudad con varias titulaciones: Periodismo, de reciente creación, Turismo, Trabajo Social, Humanidades, Derecho, Magisterio, Arquitectura Técnica, Sonido e Imagen, Empresariales y Bellas Artes.

En lo referente a la cultura, es una ciudad ampliamente implicada con el mundo del arte. Posee un Conservatorio Profesional de Música, una Escuela de Música (ambos con una amplia matrícula), una Escuela de Artes y una Facultad de Bellas Artes catalogada como una de las mejores a nivel nacional. En otro orden, es notable el número de agrupaciones musicales de distinto tipo y estilo (orquestas, formaciones camerísticas, coros, grupos de música popular urbanas, música tradicional) que se dan cita en la ciudad y en la provincia.

Es sede de PhotoEspaña en el mes de junio. En otoño se celebraba un festival dedicado al grabado, Ingráfica, que ya cesó su actividad. Su Semana Santa está declarada como de Interés Turístico Internacional y la Semana de Música Religiosa, que se celebra también durante la Semana Santa, es el tercer festival más antiguo de España y posee un enorme prestigio a nivel nacional e internacional.

Además de su riqueza paisajística, cabe destacar el gran número de museos que se pueden visitar en su casco antiguo: Museo de Arte Abstracto Español, Museo Arqueológico de Cuenca, Museo Diocesano, Museo de Electrografía, Fundación Antonio Saura, Espacio Torner y la Fundación Antonio Pérez reciben un gran número de visitas al año. Ante esta gran oferta cultural, la población de Cuenca responde de una forma un tanto fría, ya que muchos creen que está dirigida únicamente al turismo. Pese a ello, el número de visitas que museos y exposiciones reciben al año son valoradas de una forma positiva por los gestores de los mismos.

Políticamente, la ciudad atraviesa un periodo bastante convulso. El Ayuntamiento y la Diputación están gobernados por el PP, y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, región en la que se integra, lo está por el PSOE en coalición con Podemos.

EJES DE ESTIVAL CUENCA

- Consolidación-ampliación-difusión: el proyecto pretende contribuir a la consolidación de lo ya creado y establecido en las ediciones anteriores de Estival Cuenca. Así, trataremos de que la música, el arte, la cultura y la creatividad formen parte de las políticas públicas y de la vida cotidiana.
- Cultura y turismo: la cultura es un bien social en sí mismo, al tiempo que sector económico y yacimiento de empleo. Es también foco de atracción para el turismo, y es en esa sinergia que Estival Cuenca quiere abundar y potenciar.
- Permanencia-continuidad: la permanencia y continuidad en el tiempo es una característica indisoluble de Estival Cuenca, un ciclo que pretende establecerse en el calendario cultural conquense.
- Alineación-sinergia: Estival Cuenca debe ser un punto de encuentro, una ocasión para la colaboración, un motivo para el impulso de la música en Cuenca; también un punto de inflexión para la conformación de redes de talento y creatividad.
- Colaboración público-privada: Estival Cuenca supone una ocasión y una oportunidad para la actuación conjunta de entidades públicas, centros educativos y empresas en un fin de interés público y valor social. En esta convergencia no se impide el necesario reparto de papeles. De esta forma, las administraciones públicas apoyarían aportando una parte de la financiación, diferentes infraestructuras y bienes públicos y la toma de decisión en el ámbito de su competencia. Por su parte, empresas y comercios podrían ayudar a la financiación económica o donar objetos y actividades a Estival Cuenca.
- Sostenibilidad: se han incorporado al proyecto iniciativas sostenibles en tanto en cuanto se trata de acciones autofinanciadas.

OBJETIVOS

A. *Objetivos generales*

- Abrir el marco estilístico musical en la ciudad de Cuenca.
- Acercar a la ciudad a conjuntos y agrupaciones con base en el jazz, entendido de una manera muy amplia, y a otros estilos.
- Atender a un segmento de la población que no tenía satisfechas sus expectativas en materia musical en estío.
- Dar a conocer otras propuestas musicales al margen del canal comercial de mayor presencia.

- Formar a nuevos públicos y propiciar que entren en contacto con diferentes estilos musicales.
- Dinamizar la vida musical concurriendo aumentando la oferta concertística existente.
- Dar la oportunidad a agrupaciones locales que comienzan o a otras de carácter amateur de llevar a cabo actuaciones junto a artistas de nivel nacional.
- Enriquecer la agenda cultural local a través de una semana intensa con la música en vivo.
- Revitalizar la vida cultural del casco antiguo de Cuenca afectando positivamente a comercios, bares, restaurantes y museos; también de la parte nueva
- Generar en el exterior reconocimiento y notoriedad de la relación Cuenca-cultura-música.
- Crear una experiencia única de disfrute musical.
- Implicar a entidades bancarias, bares, restaurantes, comercios, grandes superficies, hostales y hoteles en el desarrollo de Estival Cuenca.
- Realizar colaboraciones entre cineastas y restauradores.

B. *Objetivos específicos*

- Dar a conocer Estival Cuenca entre el público potencial logrando un 70% de aforo ideal.
- Interesar a un amplio segmento de la población, que en un 60% debe estar entre los veinticinco y los cincuenta años de edad.
- Aficionar al público juvenil y familiar a algunas de las propuestas que tienen cabida en Estival Cuenca para que, en años sucesivos, un 20% del público corresponda a esta franja de edad.
- Revitalizar la vida cultural de la ciudad de Cuenca consiguiendo que, durante este fin de semana, los museos mejoren su asistencia en un 20%.
- Colaborar con el sector de la hostelería y aumentar las pernoctaciones en este fin de semana en un 20% y la caja en bares y restaurantes en el mismo porcentaje.

PROTAGONISTAS DE ESTIVAL CUENCA

a. Artistas que han actuado en Estival Cuenca

- AbraKdabra Teatro (Cuenca, 2014, 2015)
- aCadaCAnto (Galicia, 2014)
- Academia de Danza de Alegría Montalvo y Javier Yuguero (Cuenca, 2013)
- Ángel Albaladejo & Ana Barrios (Cuenca, 2015)
- Band Fever (Cuenca, 2012, 2013)
- Banda de Música de Cuenca (Cuenca, 2012, 2013, 2014, 2015)
- Carmen París (Aragón, 2015)

- Camerata Jazz Band (Cuenca, 2015)
- Chano Domínguez (Andalucía, 2015)
- Club Deportivo Huécar de Gimnasia Rítmica (Cuenca, 2013, 2014)
- Coro del Conservatorio de Cuenca (Cuenca, 2015)
- Cuadro Flamenco del Conservatorio Superior de Música de Córdoba (Andalucía, 2013)
- Cuadro Flamenco de Ángel Reyes (Andalucía, 2014)
- Cuadro Flamenco de Virginia García Vicente (Cuenca, 2015)
- Grupo de Percusión Senegalesa Pape Seck (Senegal, 2012)
- Eduardo Fernández (Madrid, 2013)
- Encantado Jazz (Cuenca, 2013)
- Enriquito (Castilla-La Mancha, 2013)
- Fizzy Soup (Cuenca, 2013, 2014, 2015)
- Foxy Jam (Cuenca, 2013, 2014, 2015)
- Iñaki Arakistain (País Vasco 2012)
- Jam Circular (Cuenca, 2015)
- JazzWok (Cuenca, 2013)
- Jerry González, Javier Colina y Guillermo McGuill (Puerto Rico, Navarra y Uruguay, 2014)
- Jesús Arenas (Castilla-La Mancha, 2015)
- Jordi Sabatés (Cataluña, 2012)
- Jorge Pardo, Josemi Carmona y Bandolero (Madrid, Andalucía 2014)
- Kepa Junkera & Xabier Díaz (País Vasco, Galicia, 2015)
- Le Petit Swing (Cuenca, 2015)
- Mr Swing (Castilla-La Mancha, 2012)
- Music and fun (Cuenca, 2013, 2014, 2015)
- La Banda del Soplo (Madrid, 2012)
- Marçal Font (Cataluña, 2014)
- Ménilmontant Swing (Madrid, Aragón, Francia, 2014)
- Natalia Dicenta (Madrid, 2014)
- Orquesta Pin pan pun y los cencerros (Cuenca, 2013, 2014, 2015)
- Ole Swing (Madrid, Aragón, 2013)
- Pedro Ricardo Miño (Andalucía, 2013)
- Pepe Bao Trío (Andalucía, 2013)
- Raúl Márquez & Mario Quiñones (Aragón, Madrid, 2014)
- Ricco Cadáver y los Enterradores del Beat (Argentina, Cuenca, 2015)
- Sandra Carrasco & Daniel 'Melón' Jiménez (Andalucía, 2015)
- Sickle Sax (Cuenca, 2015)
- Soleá Morente (Andalucía, 2015)
- Swingdigentes (Madrid, 2014)
- Tango Jondo Little Band (Cuenca, 2012)
- Te hartó a reír (Cuenca, 2013, 2014, 2015)

- The Devil's Johnson Band (Cuenca, 2013)
- The Funamviolistas (Castilla-La Mancha, Extremadura, Argentina, 2015)
- The Teacher's Band (Cuenca, 2013, 2014, 2015)
- Tonky Blues Band (Madrid, 2012)
- Trinidad Montero 'La Trini' (Andalucía, 2014)
- Un instrumento para Henar (Cuenca, 2015)
- Viaje por el mar de las notas (Cataluña, 2014)
- WOT Jazz (Cuenca, 2013, 2014)
- Zen del Sur (Andalucía, 2014)
- Zoobazar (Madrid, 2012)

b. Clases magistrales

- Álvaro Hernández Pinzón (2015)
- Enriquito (2013)
- Jordi Sabatés (2012)
- Jesús Arenas (2014)
- José Miguel López (2015)
- Juan Ruiz (2013)
- Kepa Junkera (2015)
- Laureana Granados (2014)
- Luis Mendo Muñoz (2015)
- Marçal Font (2014)
- Mario Quiñones (2014)
- Ole Swing (2013)
- Pedro Ricardo Miño (2013)
- Pepe Bao (2013)
- Raúl Márquez (2014)
- Rémi Duguet-Rillero (2015)
- Sandra Carrasco & Daniel 'Melón' Jiménez (2015)
- Toni Belenguer (2015)
- Xavier Díaz (2015)
- Zen del Sur (2014)

c. Exposiciones

- Exposición de fotografías (2013, 2014, 2015)
- ArtEstival (2014)

d. Talleres y centros de interés

- Taller de música para personas con discapacidad (2013, 2014, 2015)
- Talleres musicales para niños (2014, 2015)

- Taller de prensa en festivales (2013, 2014, 2015)
- Taller de audio y vídeo en festivales (2013, 2014, 2015)
- Centro de interés de DVD, películas, discos, libros... (2013, 2014, 2015)

e. Selecciones musicales

- Cooperativa Dj (2012, 2013, 2014, 2015)
- Dj elpaseante (2013, 2014, 2015)
- Txevy & Santi SoundSystem (2014, 2015)
- Eduardo MCin (2014)

f. Estival Solidario

- Banco de Alimentos de Cuenca (2013, 2014, 2015)
- Fundación Vicente Ferrer (2015)

g. Estival Gastronómico

- Parador de Cuenca: pinchos del chef Juan Mora (2013, 2014, 2015)
- Pinchos del chef Jesús Segura (2015)
- Cena-concierto, Parador de Cuenca, chef Juan Mora (2013, 2015)
- Cena-concierto, Recreo Peral (2014)

ORGANIZADORES, PATROCINADORES, COLABORADORES Y ORGANIGRAMA DE ESTIVAL CUENCA

2015

a. Organizador

- Estival Cuenca

b. Patrocinadores

- Asociación Estival Cuenca
- Ayuntamiento de Cuenca
- Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP)
- Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM)
- Consorcio Ciudad de Cuenca
- Sociedad de Artistas, Intérpretes y Ejecutantes (AIE).
- Parador de Cuenca
- Diputación de Cuenca
- Fundación Caja Rural de Globalcaja
- Lolita Lounge Club

c. Colaboradores

Fundación de Cultura Ciudad de Cuenca, Teatro Auditorio de Cuenca, Musical Ismael, Otre Sampler, Bar Restaurante El Secreto de la Catedral, Museo Paleontológico, Servicio de Ocio 'Infantas de España', Grupo 5, Cooperativa Dj, Dj elpaseante, Fundación Turismo de Cuenca, Real Academia Conquense de las Artes y las Letras, Biblioteca Pública del Estado 'Fermín Caballero' de Cuenca, Joven Orquesta de Cuenca, Makingdos, Posada Tintes, Posada del Huécar, Pub Vaya Vaya, Pub El Círculo, Pub Los Clásicos, Alcampo Cuenca, La Edad de Oro, Facultad de Educación de Cuenca (UCLM), Facultad Politécnica de Cuenca (UCLM), Facultad de Periodismo de Cuenca (UCLM), Museo de las Ciencias de Castilla-La Mancha, Tomás Bux, Cervezas Tormo, O Killeds, Resolí Ortega, Fundación Vicente Ferrer, Banco de Alimentos, Asociación de Vecinos del Casco Antiguo de Cuenca, Club Deportivo KenQ de Gimnasia Rítmica, Club Deportivo Huécar de Gimnasia Rítmica, Rincones de Cuenca, Vinos de Uclés, Restaurante Trivio, Fuente Liviana, Onda Cero Cuenca, Las Noticias de Cuenca, www.vocesdecuenca.com, www.cuencanews.es

d. Organigrama de Estival Cuenca 2015

- Marisa París, Sergio Mateo, Bea Merino, Alberto Plaza, Victoriano González Campesino y Nicolás de la Ossa, coordinación
- Makingdos (UCLM), diseño
- Rebeca Blanco, fotografía
- Eva de la Ossa, relaciones institucionales
- David Redondo, director de marketing
- Eduardo Mayordomo y Jonatan Sanz, redes sociales
- Oriana Márquez, directora de comunicación y taller de prensa en festivales musicales.
- Eva Rus Martínez, fotografía y comisaria de la exposición de fotografía
- Vicente Ortega Losa, vídeo, fotografía, exposición y taller de grabación y edición de audio y vídeo en festivales musicales
- Marco Antonio de la Ossa, idea original, gestión y dirección artística

A INFANTUNA E O FESTIVAL INTERNACIONAL DE TUNAS ACADÉMICAS DE VISEU

The Infantuna and the International Festival of Tunas University of Viseu

Helder Ramalho, Antonio Ramalho

RESUMO

A Infantuna é uma das tunas mais conhecidas e reconhecidas de Portugal. Uma das razões mais importantes é que organiza o FITUV – Festival Internacional de Tunas Universitárias de Viseu, cujo desenvolvimento descreve-se neste texto desde a óptica dos organizadores.

74

PALAVRAS CHAVE

FITUV – Festival Internacional de Tunas Universitárias de Viseu, Infantuna.

ABSTRACT

The Infantuna is one of the most recognized in Portugal, due mostly because of the organization of the International Festival of Academic Tunas in Viseu. This work describes this festival development from the organizers' scope.

KEY WORDS

FITUV – Festival Internacional de Tunas Universitárias de Viseu, Infantuna.

A Infantuna nasceu a 12 de Dezembro de 1991, sendo "o primeiro movimento do género a surgir na cidade". Tornou-se, ao longo de quase 25 anos, em mais um símbolo da cidade de Viseu, estando presente activamente na sua terra, e levando o nome desta e as suas raízes, pelo mundo inteiro. Acarinhada por todos, esta "família" transmite o que de mais puro e belo têm as gentes da beira alta. Após 24 anos já contam com algumas edições discográficas, um livro, geminações e apadrinhamentos com tunas do nosso e de outros países, e muitos amigos espalhados pelo mundo.

O festejo desta data marcante na sua história, resumiu-se a 3 dias de pura animação e dedicação: O FITUV – Festival Internacional de Tunas Universitárias de Viseu, organizado pela Infantuna.

À época, o fenómeno de tunas universitárias era bastante circunscrito ao meio académico e sobretudo localizado no centros académicos de maior tradição, Coimbra, Porto e Braga, Lisboa não tinha grandes tradições de tunas académicas.

Devido a dificuldades económicas e logísticas, e com o intuito de promover o festival tivemos de ser criativos:

O Festival começa na sexta feira, com a recepção das tunas participantes e a distribuição pelos municípios vizinhos para a realização de um espetáculo em cada um dos municípios com o envolvimento dos presidentes de câmara.

Esta distribuição das tunas participantes, cumpre dois grandes objetivos: A promoção do festival de sábado juntos das populações vizinhas e não menos importante, o jantar oferecido pelas câmaras reduzia os custos com os participantes.

No final de cada espetáculo, as tunas recolhem a Viseu para se juntarem numa mega festa convivio na famosa noite de Viseu, e a noite era longa até ao Raiar do dia.

O sábado, dia do Festival amanhece com um brilho das capas negras das tunas nacionais e os coloridos das tunas espanholas, circulando pela cidade.

A recepção oficial do evento pelos organismos da Câmara Municipal, com uma breve actuação de alguns grupos na Câmara, sendo que, de seguida o almoço é servido nas instalações da Comissão Vitivinícola Regional do Dão, que além das instalações oferece o vinho que acompanha o almoço confeccionado pelo Regimento de Infantaria de Viseu (RIV). O pão é oferecido por padarias da região, bem como os enchidos, e os queijos e a fruta.

Outras entidades oficiais e privadas contribuem com donativos variados, o que se pretende é o envolvimento de toda a comunidade e não apenas a comunidade académica.

Almoço que fornece energia para o Pasacalles, desfile das tunas pelas ruas do centro histórico da cidade de Viseu, que visa animar a cidade e promover o festival.

À noite segue-se o Festival após o jantar, com a actuação de todas as Tunas. Os viseenses e municípios vizinhos aderem em peso ao evento, enchendo completamente o espaço.

O Festival tem carater competitivo e atribui os seguintes prémios:

Melhor Pasacalles:

Melhor Serenata:

Melhor Pandeireta:

Melhor Instrumental:

Melhor Estandarte:

Melhor Solista:

Tuna Simpatia:

Tuna mais Tuna:

3ª Melhor Tuna

2ª Melhor Tuna:

Melhor Tuna - Grande prémio XX FITUV

Hoje em dia a Infantuna conta também com a presença de muitos amigos, vindos de outras cidades e de outros países para estarem presentes neste dia especial, transformando este encontro, num verdadeiro encontro familiar.

The Infantuna Beguns in December 12, 1991, being "the first of its kind movement to emerge in the city." It has become, almost 25 years later a symbol of the city of Viseu and is actively representing and carries the name and its roots, to the whole world.

After 24 years have come with some record Editions, a Book, twinning and sponsorships with tunas of our and other countries, and many friends around the world.

The celebration every year during three days of pure excitement and dedication: The FITUV - International Festival of Tunas University of Viseu, Organized by Infantuna.

The phenomenon of Tunas University, (academic musical group) was quite restricted to academia and especially to Academic Centers whithTradition, like Coimbra, Oporto and Braga, Lisbon had noTraditions of Academic Tunas.

Due to Economic and Logistical difficulties, and in order to promote of the

festival we had to be Creatives:

The Festival begins on Friday, with the reception of tunas Participants and distribution through the neighboring municipalities to perform a show in each one of the municipalities with the involvement of the Mayors.

This distribution of tunas participants persecutes two main objectives: Promoting the Saturday festival near the neighboring populations and not least important, the dinner offered by the cameras reduced the costs of the Festival.

At the end of each show, the tunas gather in Viseu to join a mega party conviviality in the famous night of Viseu, and the night is always long before the dawn.

The Saturday festival dawns with a glow of black covers of national tunas and colorful of Spanish tunas, circling the city.

The official reception of the event by the City Council, with a brief performance of some groups at the city hall, and then lunch is served on the facilities of the Commission Vitivinícola Regional Dão, which in addition to the facilities offer the wine that accompanies lunch offered and served by the Regiment of Infantaria Viseul (army) (RIV). The bread is offered by bakeries in the area, as well as sausages, cheeses and fruits.

Other government and private entities contribute with various donations, the aim is to involve the whole community and not just the academic community.

Lunch that supplies power to the Pasacalles, parade of tunas through the historic downtown streets of the city of Viseu, which aims to animate the city and promote the festival.

At night it follows the Festival after dinner, with the performance of all Tunas. The visesenses and neighboring municipalities adhere weight to the event, completely filling the space.

The Festival has a competitive character and assigns the following awards

Best Pasacalles:

Best Serenata:

Best Tambourine:

Best Instrumental:

Best Banner:

Best Soloist:

Tuna Sympathy:

Tuna More Tuna:

3rd Best Tuna

2nd Best Tuna:

Best Tuna - Grand Prix XX FITUV:

Nowadays Infantuna also has the presence of many friends coming from other cities and other countries to attend this special day, making this meeting a real family



Estudios sobre festivales

Festivals Studies

ANÁLISIS COMPARADO DE LA DEMANDA DE FESTIVALES DE MÚSICA EN EXTREMADURA: SU IMPACTO SOBRE LA ACTIVIDAD TURÍSTICA

Comparative Analysis of the Festivals Tourism Demand in Extremadura

Cristina Rodríguez Rangel

Marcelino Sánchez Rivero

Juan Ignacio Rengifo Gallego

RESUMEN

La celebración de festivales de música en un destino turístico se ha convertido en una nueva estrategia para aumentar la demanda turística, para crear una imagen y un posicionamiento del destino, para mejorar la economía a nivel local y para desestacionalizar la demanda. En el caso de Extremadura, son varios los festivales de música que se celebran desde hace varios años, pero hay tres de ellos que destacan de los demás por su amplia trayectoria y por su mayor impacto mediático. Estos tres festivales son el Festival Womad (Cáceres), el Festival Contempopránea (Alburquerque y Badajoz) y el Festival Badasom (Badajoz). A partir de una muestra de 978 encuestas realizadas en estos tres festivales, el objetivo de este trabajo es caracterizar a los turistas musicales que visitan la región, analizando su perfil sociodemográfico, su actitud ante el evento, su valoración y su impacto sobre la actividad turística. El resultado del análisis pone de manifiesto que la celebración de festivales de música en Extremadura contribuye a mejorar la imagen del destino y a incrementar los flujos turísticos.

PALABRAS CLAVE

Festivales de música, dimensión turística, Womad, Contempopránea, Badasom, perfil del turista, valoración.

ABSTRACT

Celebration of music festivals at a tourist destination has become a new strategy to boost the tourism demand, to create an image and a positioning of the destination, to improve the economy at a local level and to seasonally adjust the tourism demand. In the case of Extremadura, several music festivals have been held for several years, but three of them stand out from others due to its extensive experience and its greater media impact. These three festivals are The Womad Festival (Cáceres), the Contempopránea Festival (Alburquerque and Badajoz) and Badasom Festival (Badajoz). From a sample composed by 978 surveys done in these three festivals, the aim of this article is to characterize the musical tourists who visited the region during the last years, analyzing their demographic profile, their attitude towards the event, their evaluation and their impact on tourism activity. The result of this analysis shows that holding music festivals in Extremadura contributes to improving the tourist image of the destination and to increasing tourist flows.

KEY WORDS

Music festivals, tourism dimension, Womad, Contempopránea, Badasom, tourist profile, evaluation.

INTRODUCCIÓN.

En los últimos años se ha producido un fuerte crecimiento en el número de festivales celebrados, tanto en grandes ciudades como en pequeñas zonas rurales. De forma que en la actualidad la mayor parte de las ciudades españolas cuentan con uno, o varios, festivales dedicados a alguna manifestación artística¹.

Este incremento en el número de festivales se ha visto favorecido por los beneficios que tradicionalmente se asocian a la realización de los mismos, entre los que destacan; su incidencia en el aumento de la demanda turística local², su contribución a crear imagen de lugar del destino, ayudando al posicionamiento en el mapa turístico³ y, debido a las fechas tradicionales de celebración, las posibilidades que otorgan de desestacionalización de la demanda⁴.

Por todo ello, no es de extrañar que cada vez más Administraciones Públicas fomenten la realización de este tipo de eventos en sus localidades, apoyándolos mediante subvenciones y ayudas públicas, e integrándolos en sus estrategias de desarrollo, locales y regionales, de regeneración urbanística⁵.

En paralelo, el incremento del número de festivales realizados ha favorecido un creciente interés por generar conocimiento sobre su potencial turístico, por lo que han proliferado una serie de estudios con el objetivo de facilitar información, tanto del perfil de usuarios que genera cada una de las tipologías de estos eventos, como de los principales efectos económicos que ocasionan en las localidades donde se realizan⁶.

El conocimiento del perfil del usuario de los diferentes tipos de festivales se convierte en un elemento clave, puesto que va a permitir, por un lado, que la propia organización del festival cuente con información que le permita adaptarse a las necesidades de su demanda, y por otro lado, disponer de esta información le ayudará

¹ DEVESA, M., HERRERO, L.C., SANZ, J.A.: "Análisis económico de la demanda de un festival cultural". En: Estudios de Economía aplicada, 27,1 (2009), pp. 137-158.

² SMITH, C. & JENNER, P.: The impact of festival and special events on tourism, Occasional Studies. En: Travel and Tourism Analyst, 4. London: Economist Publications. 1998.

³ KOTLER, P., HAIDER, D.H., & REIN, I.: Marketing Places: Attracting Investment, Industry and Tourism to Cities, States and Nations. New York: Free Press. 1993.

⁴ GETZ, D.: Festival Management and Event Tourism. Elmsford, New York: Cognizant Communications. 1997.

⁵ LIM, H.: "Cultural strategies for revitalizing the city: a review and evaluation" En: Regional Studies, 27, 6 (1993), pp. 588-594.

⁶ BARLÉS, M.J., ABELLA, S. & MUR, M.: "Perfil del turista de festivales: el caso del festival internacional de las culturas Pirineo Sur". En: Cuadernos de Turismo, 30, (2012), pp. 63-90.

DEVESA, M., HERRERO, L.C. & SANZ, J.A. *op. cita*

ARAÚJO, N. & DOMÍNGUEZ, T.: "Los festivales de cine como elemento potenciador de destinos turísticos. El caso de San Sebastián". En: Revista de Comunicación Vivat Academia, 121, (2012), pp. 31-49.

a buscar ayudas y subvenciones, tanto de la Administración como de patrocinadores privados, que contribuyan a la financiación del evento⁷.

Por todo ello, el presente trabajo pretende definir el perfil del turista musical que visita Extremadura en la actualidad, centrándose en el turismo atraído por los festivales musicales. Para cumplir este propósito se han seleccionado tres de los Festivales más relevantes que actualmente se celebran en la región. En concreto, el Festival Womad celebrado en Cáceres, el Festival Contempopránea, con sedes en Albuquerque y Badajoz y el Festival Badasom, que se celebra cada año en Badajoz.

El presente trabajo se estructura de la siguiente forma. Tras la presente introducción, se realiza una revisión bibliográfica del turismo musical y de las posibilidades que proporciona la realización de festivales como atractivos turísticos, que permite centrar el tema objeto del estudio. En el apartado tercero se proporciona una descripción de los eventos que se organizan en la región haciendo especial énfasis en los tres que se han seleccionado para desarrollar este estudio. Tras ello, en el siguiente apartado se presentan los principales resultados del estudio, para finalizar con una relación de las principales conclusiones del estudio.

FESTIVALES DE MÚSICA Y TURISMO.

El turismo cultural surge como alternativa al tradicional turismo de sol y playa atendiendo a las exigencias del mercado, lo que a su vez ha permitido a algunas regiones de interior beneficiarse del desarrollo económico que proporciona el sector mediante modelos compatibles con el desarrollo sostenible⁸.

Este segmento del turismo actualmente está en auge, favorecido por el incremento de los niveles de renta, de educación y de tiempo libre⁹, que han contribuido a fomentar la fragmentación de las vacaciones. Además, se han producido algunos cambios en relación a la demanda, siendo cada vez más exigente, segmentada y cambiante, por lo que resulta imprescindible que los destinos cuenten con una oferta cultural dinámica y competitiva que sirva como reclamo principal¹⁰.

En efecto, el turista cultural se caracteriza por ser cada vez más exigente, así como por disponer de mayor accesibilidad a la información por lo que reclama una

⁷ SCHUSTER, J.: *The Audience for American Art Museums*. Washington: Seven Locks Press. 1992.

⁸ SALVÁ, P.A.: "Los modelos de desarrollo turístico en el Mediterráneo". En: *Cuadernos de Turismo*, 2, (1998), pp. 7-24.

⁹ FREY, B.S.: "The economics of Music Festivals". En: *Journal of Cultural Economics*, 18, 1 (1994), pp. 29-39.

¹⁰ BONET, L.: "Turismo cultural: una reflexión desde la ciencia económica". En: *Portal Iberoamericano de gestión cultural*, 2003. (http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1316770469_LBonet_Reflexion.pdf) (Consultado: 20 de noviembre de 2015)

oferta de calidad y suficientemente diversificada¹¹. En la contribución de la creación de esa oferta cultural los festivales juegan un papel transcendental.

La OMT define el turismo cultural “como un movimiento de personas esencialmente por una motivación cultural, tal como viaje de estudios, festivales u otros eventos culturales, visitas a monumentos, lugares, folklore, arte o peregrinación”. Como vemos, la propia definición incluye de manera específica a los festivales, lo que da una idea de la importante contribución que tienen para este tipo de turismo.

Además, los festivales surgen como una buena alternativa para complementar la oferta de ocio y contribuir a mejorar la experiencia del visitante. Los festivales deben ser vistos como un fenómeno cultural complejo que adquiere su propia identidad, por lo que se trata de un proceso cultural activo que va cambiando con el tiempo¹².

La fuerte expansión experimentada en los últimos años en el número de festivales organizados no sólo se debe a su capacidad para complementar la oferta turística, sino que cabe atribuirles una serie de beneficios que conllevan la realización de los mismos para las localidades donde se organizan. Entre ellos destaca el aumento de la demanda turística del destino, su contribución a desestacionalizar la oferta y la mejora de la identidad del lugar donde se celebran¹³. Unido a estos también destaca el potencial para generar visibilidad mediática del lugar donde se celebran¹⁴, aunque también hay que tener en cuenta que la celebración de los mismos no está exenta de externalidades que afectan negativamente a la localidad, entre las que cabe destacar; el aumento de la contaminación y la congestión derivada del aumento del turismo¹⁵. Además, han surgido estudios que critican las grandes cantidades de dinero público que suelen invertirse en subvencionar la organización de festivales que, si bien viene justificada por los efectos inmediatos que se producen tanto en el crecimiento económico como en el nivel de empleo a corto plazo, no tienen en cuenta el coste de oportunidad en que se incurre, ni en cómo afectan estas inversiones a largo plazo en el aumento del bienestar de la población local¹⁶.

¹¹ GARCÍA, A. & ALBURQUERQUE, F.J.: “El turismo cultural y el de sol y playa: ¿sustitutivos o complementarios?”. En: Cuadernos de Turismo, 11, (2003), pp. 97-105.

¹² DEVESA, M.: “El impacto económico de los festivales culturales. El caso de la Semana Internacional de Cine en Valladolid. Madrid: Fundación autor. 2006.

¹³ FELSENSTEIN, D. & FLEISCHER, A.: “Local festivals and tourism promotion: The role of public assistance and visitor expenditure”. En: Journal of Travel Research, 41, 4 (2003), pp. 385-392.

¹⁴ GONZALO, P.: “El turismo cultural de festivales y eventos como herramienta para la segmentación de la demanda turística”. En: Investigación y Marketing, 87, (2005), pp. 25-30.

¹⁵ GURSOY, D., JUROWSKI, C. & UYSAL, M.: “Resident attitudes: a structural modelling approach”. En: Annals of Tourism Research, 29, 1 (2002), pp. 79-105.

¹⁶ FELSENSTEIN, D. & FLEISCHER, A. (2003), *op. cita*

Pero, en cualquier caso, parece evidente que la balanza se inclina hacia el lado positivo, y es por ello, que el número de festivales ha crecido tanto en número como en variedad de eventos organizados (música, gastronomía, teatro,...)¹⁷.

Dentro de estas temáticas, la música destaca por constituirse como una de las manifestaciones de consumo cultural de masas más característico de nuestra sociedad¹⁸.

El turismo musical se presenta como un campo de estudio de relativamente nueva creación por lo que no hay disponible una gran cantidad de literatura que arroje luz sobre esta nueva tipología de turismo. Pero debido a su creciente importancia, en los últimos años se están elaborando algunos trabajos sobre esta materia¹⁹.

Así podemos aproximar una definición de qué se entiende por turista musical; definiéndolo como aquella persona que viaja a un lugar diferente de su residencia habitual ya sea para escuchar actuaciones en vivo, o para vivir experiencias relativas a la historia de la creación de la misma. Esto puede incluir lugares, museos, hogar de residencia de los músicos y lugares relacionados con la letra de alguna canción²⁰.

En el caso particular de los festivales de música, el principal reclamo lo representa las posibilidades que ofrecen de poder disfrutar de una representación musical en directo. En el análisis de este tipo de eventos hay que considerar, además, que la música como expresión artística audible, satisface unas motivaciones personales y distintas en cada segmento de la población²¹. Por ello, cabe esperarse que cada tipología de música ejerza un poder de atracción mayoritario sobre determinados segmentos de la población.

Teniendo en cuenta que a cada tipología musical cabe asociarla con un determinado segmento de la población, para poder definir el turista musical

¹⁷ CHANG, J.: "Segmenting tourist to aboriginal cultural festivals: an example in the Rukai tribal area, Taiwan". En: *Tourism Management*, 27, (2006), pp. 1224-1234..

GETZ, D.: "Events tourism: definition, evolution and research". En: *Tourism Management*, 29, 3 (2008), pp.403-428.

LEE, J. & BEELER, C.: "An investigation of predictor of satisfaction and future intention: links to motivation, involvement and service quality in a local festival". En: *Event Management*, 13, 1 (2009), pp. 17-29.

¹⁸HERRERA-USAGRE, M.: "El impacto del intercambio de música sobre la compra de discos y la asistencia a conciertos. El caso de España" En: *Papers. Revista de Sociología*, 97, 4 (2012), pp. 751-772.

¹⁹ GIBSON, C. & CONELL, J: *Music and Tourism: on the road again*. En: Channel view publication. 2005.

GONZÁLEZ, F. & MIRALBELL-ITZARD, O.: "Managing music festivals for tourism purposes in Catalonia (Spain)", 64, 4 (2009), pp. 53-65.

BRET, R.: "A sense of place: Examining music-based tourism and its implications in destination venue placement" En: UNLV Theses/Dissertations/Professional Papers/Capstones (<http://digitalscholarship.unlv.edu/thesesdissertations/1142/>) (Consultado: 20 de noviembre de 2015)

²⁰ GIBSON, C. & DAVIDSON, D.: "Tamworth, Australia's "country music capital": place marketing, rurality and resident reactions" En: *Journal of Rural Studies*, 20, 4 (2004), pp. 387-404.

²¹ HERRERA-USAGRE, M.: (2012), *op. cit.*

existente en la región en el presente estudio se han seleccionado tres festivales de diferentes temáticas. En el próximo capítulo se describirán la tipología e historia de cada uno de ellos, así como otros que se realizan en Extremadura, para que los resultados mostrados por el estudio puedan ser más fácilmente interpretables.

LOS FESTIVALES DE MÚSICA EN EXTREMADURA.

En Extremadura, las administraciones públicas han resultado fundamentales a la hora de programar y, por ende, financiar, festivales musicales, en cuya organización han intervenido agentes públicos y privados. En la actualidad, y tras la última remodelación del ejecutivo regional de Extremadura en el año 2015, las políticas en materia de cultura quedaron adscritas a la Presidencia que, tras la aprobación de la correspondiente estructura orgánica, distribuyó las funciones vinculadas con la Cultura entre la Secretaría General de Cultura y la Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural. En este sentido, la Secretaría General de Cultura pasó a gestionar las acciones encaminadas a la difusión de las artes escénicas, musicales, cinematográficas y literarias. De igual modo, a la Secretaría General de Cultura se le asignaron las competencias de diferentes entes que han venido jugando un papel determinante en la gestión y organización de actividades de carácter cultural: Centro de las Artes Escénicas y de la Música de Extremadura, Consorcio del Festival de Teatro Clásico en el Teatro Romano de Mérida, Consorcio Gran Teatro de Cáceres y Consorcio Teatro López de Ayala de Badajoz. De acuerdo con esta distribución competencial, la nueva Secretaría asumió las tareas que realizaba la antigua Dirección General de Promoción Cultural, bajo cuya tutela se venían celebrando una extensa relación de eventos que se pueden encuadrar en el ámbito de diferentes manifestaciones artísticas: musicales, teatrales, danza y audiovisuales.

Especial relevancia han venido jugando los eventos musicales en el panorama cultural de Extremadura, abarcando un ingente número de festivales dedicados a diferentes estilos musicales que se caracterizan por la participación de una amplia nómina de artistas nacionales e internacionales y su dilatada distribución geográfica por las localidades de Extremadura. Entre los géneros musicales más destacados hay que mencionar el flamenco (Festival Flamenco Cante de las Minas de Cáceres, Festival Porrina de Badajoz, Festival Badasom), la música folk (Festival Folk de Plasencia, Festival Internacional de la Sierra, Festival Internacional Folklórico de Extremadura) el pop y el rock (Festival Womad, Festival Contempopránea, Festival Irish Fleadh, Festivalino) y otros géneros musicales como la música clásica, coral, fado, jazz etc. (Festival Ibérico de Música, Festival Internacional de Jazz, etc.).

Entre esta relación de eventos se encuentran tres festivales que han servido de base para la realización de este trabajo, habida cuenta de que tienen una especial trascendencia por su trayectoria, tanto en el contexto actual, como pasado, en el

marco de la oferta de festivales de música de Extremadura. Estos festivales son los siguientes:

- Festival Badasom. Durante el año 2015 se celebró la octava edición de este Festival, cuya organización dependió del Consorcio López de Ayala de Badajoz. Este Consorcio tomó el nombre del Teatro López de Ayala, edificio que catalizó la actividad cultural de la ciudad de Badajoz desde su construcción a finales del siglo XIX. El Consorcio fue impulsado por diferentes entidades (Junta de Extremadura, Ayuntamiento de Badajoz, Diputación de Badajoz y Caja Badajoz), de acuerdo con lo señalado por sus iniciales estatutos: (DOE nº 56 de 17 de mayo de 1994). Los estatutos establecieron que sus funciones consistían en “la cooperación económica, técnica y administrativa entre las Entidades que lo integran para la gestión, organización y prestación de los servicios culturales que se promuevan en el Teatro López de Ayala”. Aunque la organización recayó en el Consorcio, el Festival Badasom 2015 se desarrolló en el auditorio Ricardo Carapeto de Badajoz, donde se celebraron las diversas actividades musicales programadas, que se dedicaron con carácter monográfico, tal y como plasma la filosofía del Festival, al flamenco y al fado portugués. En este sentido, conviene recordar la condición de ciudad fronteriza de Badajoz, situada a escasos kilómetros del país vecino, con el consiguiente atractivo que representa para los residentes en Portugal un festival donde uno de sus principales ingredientes sea la música tradicional portuguesa. El presupuesto de la pasada edición de 2015 ascendió a la cantidad de 326.000 €.
- Festival Contempopránea. Este festival cuenta con una larga trayectoria en la localidad de Alburquerque, si bien hay que señalar que desde hace dos años su sede se desdobló entre la ubicación clásica de Alburquerque y la nueva de Badajoz. Se trata de un evento de referencia nacional entre los amantes del pop que se celebra durante dos fines de semana distintos del mes de julio. La edición del año 2015 fue adjudicada, en lo que a organización se refiere, a una empresa privada con un presupuesto, proveniente de la Consejería de Educación y Cultura, próximo al millón de euros. En la ciudad de Badajoz el recinto elegido para la celebración del Festival fue el Recinto La Alcazaba, mientras que en Alburquerque se usó el paseo de las Laderas junto al castillo de Luna. Ambos recintos, aunque cerrados, tuvieron en común el estar al aire libre.
- Festival Womad. Es el Festival que acumula una trayectoria más dilatada de entre los tres seleccionados. Durante el año 2015 el Festival Womad celebró

su edición número 24, con un formato que responde a la condición de megaevento en el que se utilizan como escenarios diversos espacios públicos del casco histórico: Plaza Mayor y Plaza de San Jorge. El Festival 2015, que contó con un presupuesto de 360.000 €, fue organizado por el Consorcio del Gran Teatro de Cáceres, entidad que tiene como propósitos los de gestionar, organizar y prestar los servicios culturales que se promuevan en el Gran Teatro de Cáceres. El Consorcio está integrado, tal y como señalan los Estatutos (DOE nº 130 de 20 de enero de 1995) por la Junta de Extremadura, el Excmo. Ayuntamiento de Cáceres, la Excmo. Diputación Provincial de Cáceres y la Caja de Ahorros de Extremadura. En cuanto a los asistentes, dada su condición de evento gratuito que utiliza espacios públicos abiertos, los cálculos se basan en estimaciones que el ayuntamiento cifró en unos 100.000 visitantes.

Tabla 1. Principales características de los eventos musicales Badasom, Contempopránea y Womad, celebrados en Extremadura

	BADASOM	CONTEMPOPRÁNEA	WOMAD
Localidad de celebración	Badajoz	Alburquerque Badajoz	Cáceres
Número de ediciones celebradas (hasta Diciembre 2015)	8	Alburquerque (20) Badajoz (2)	24
Duración del evento	3 días	Alburquerque (2 días) Badajoz (2 días)	4 días
Mes de celebración	Julio	Julio	Mayo
Número de asistentes	6.000	Alburquerque 3.000 Badajoz 12.000	100.000
Estilo musical	Fado Flamenco	Indie	Músicas del mundo
Periodicidad	Anual	Anual	Anual
Venta de entradas	Si	Si	No

Fuente: Elaboración propia a partir de diversas fuentes.

Sin duda, los eventos anteriormente descritos tienen unos indudables costes económicos que son compensados a través de los beneficios de carácter sociocultural, económico y promocional de las ciudades en las que se celebran.

CARACTERIZACIÓN DEL ASISTENTE A FESTIVALES DE MÚSICA EN EXTREMADURA.

En el Observatorio Turístico de Extremadura se vienen analizando, desde su creación, determinados eventos turísticos que se celebran en la región y que tienen una capacidad significativa de atracción de visitantes. Durante los dos años y medio de funcionamiento de este Observatorio Turístico, han sido varios los festivales de música que han sido analizados desde la óptica de la demanda. En concreto, se ha analizado el perfil de asistente al Festival Badasom de Badajoz (2013), al Festival Womad de Cáceres (2014), al Festival Contempopránea de Badajoz (2014 y 2015) y al Festival Contempopránea de Alburquerque (2014 y 2015). Utilizando la información muestral obtenida en estos 4 festivales (165 encuestas en Badasom; 160

en Womad; 328 en Contempopránea Badajoz y 325 en Contempopránea Alburquerque, lo que conformo un tamaño muestral global de 978 encuestas en los cuatro eventos), se presentan a continuación los aspectos más destacados del perfil del visitante a estos cuatro eventos musicales celebrados en la región en los últimos años. El análisis que sigue no sólo permitirá conocer los aspectos comunes de dicho perfil sino también identificar las particularidades de cada festival.

Perfil sociodemográfico.

En primer lugar, la Tabla 2 muestra la capacidad de atracción de visitantes residentes fuera de la región de los eventos analizados. Como se puede observar, el Festival Womad de Cáceres es, con diferencia, el evento musical que mayor porcentaje de visitantes residentes en otras Comunidades Autónomas registra, llegando al 53% del total de asistente y siendo, además, el único en el que los asistentes de fuera de la región supera a los asistentes extremeños. En cualquier caso, el Festival Contempopránea, tanto en su sede de Badajoz como en su sede de Alburquerque, registra un gran equilibrio entre asistentes extremeños y asistentes de fuera de la región. Finalmente, es el Festival Badasom el que, según muestran los datos de la Tabla 2, tiene un carácter más regional, puesto que prácticamente las dos terceras partes del público asistente ha sido extremeño, frente a menos de una quinta parte de asistentes que llegó desde fuera de la región.

Tabla 2. Comunidad Autónoma de procedencia de los asistentes nacionales a los eventos musicales en Extremadura

	Extremadura	Otra C.C.A.A.	NS/NC
Festival Badasom (Badajoz)	64,8%	18,8%	16,4%
Festival Womad (Cáceres)	38,1%	53,1%	8,8%
Festival Contempopránea (Badajoz)	55,2%	41,1%	3,7%
Festival Contempopránea (Alburquerque)	52,3%	46,8%	0,9%

Fuente: elaboración propia a partir de datos del Observatorio Turístico de Extremadura.

Por otro lado, la juventud de los asistentes a los festivales musicales analizados en este trabajo es otra característica bien definida. Según se observa en la Tabla 3, ninguno de los consultados en los festivales Womad y Contempopránea superaba los 65 años de edad, y sólo algo más del 10 % de los asistentes al Festival Badasom era mayor de 65 años. Sin embargo, mientras que tanto en el Contempopránea como en el Badasom el tramo de edad más frecuente es el de 30-50 años, en el festival Womad, el tramo de edad modal es el de menos de 30 años. En consecuencia, se observa que el festival Womad es el que registra una menor edad media de los asistentes, mientras que el festival Badasom es en el que la edad media de los asistentes es más elevada.

Tabla 3. Intervalos de edad de los asistentes nacionales a los eventos musicales en Extremadura

	Menos de 30 años	Entre 30 y 50 años	Entre 51 y 65 años	Más de 65 años	NS/NC
--	------------------	--------------------	--------------------	----------------	-------

Festival Badasom (Badajoz)	24,8%	54,5%	9,7%	9,7%	1,2%
Festival Womad (Cáceres)	62,5%	36,9%	0,6%	0,0%	0,0%
Festival Contempopránea (Badajoz)	36,0%	60,7%	3,4%	0,0%	0,0%
Festival Contempopránea (Alburquerque)	32,9%	65,5%	1,2%	0,0%	0,3%

Fuente: elaboración propia a partir de datos del Observatorio Turístico de Extremadura.

Finalmente, para completar esta caracterización sociodemográfica de los asistentes a los festivales de música de la región, la tabla 4 evidencia el elevado nivel de estudios que, en general presentan los mismos. En efecto, más de las dos terceras partes de los turistas que asisten a los festivales de música analizados poseen estudios superiores, a lo que hay que sumar en torno a otra cuarta parte de ellos que poseen estudios secundarios. En este sentido, es especialmente llamativo el caso del Festival Contempopránea de Alburquerque, en el que 8 de cada 10 asistentes cuentan con estudios universitarios, mientras que los 2 restantes poseen estudios secundarios, siendo prácticamente inexistentes los espectadores que carecen de estudios o que sólo poseen estudios primarios.

Tabla 4. Nivel de estudios de los asistentes nacionales a los eventos musicales en Extremadura

	Sin estudios	Estudios primarios	Estudios secundarios	Estudios universitarios	NS/NC
Festival Badasom (Badajoz)	1,2%	8,5%	26,1%	64,2%	0,0%
Festival Womad (Cáceres)	0,0%	3,8%	30,0%	66,3%	0,0%
Festival Contempopránea (Badajoz)	0,0%	2,1%	29,0%	68,6%	0,3%
Festival Contempopránea (Alburquerque)	0,0%	1,5%	17,5%	80,6%	0,3%

Fuente: elaboración propia a partir de datos del Observatorio Turístico de Extremadura.

Actitud ante el evento.

Al objeto de profundizar en la actitud que los espectadores tienen ante el festival al que asisten, se quiso determinar, en primer lugar, el grado de fidelidad de los mismos hacia un festival concreto. En este sentido, y ante la pregunta de si era la primera vez que habían asistido al festival (Tabla 5), se observa claramente que los festivales en los que los espectadores repiten asistencia en varios años son el Contempopránea de Alburquerque y el Womad de Cáceres. Sin embargo, en el festival Badasom de Badajoz o el festival Contempopránea, celebrado también en Badajoz, prácticamente las tres cuartas partes de los espectadores no habían asistido a estos festivales con anterioridad.

Tabla 5. ¿Es la primera vez que asiste al Festival?

	Sí	No	NS/NC
Festival Badasom (Badajoz)	73,9%	26,1%	0,0%
Festival Womad (Cáceres)	43,1%	56,9%	0,0%
Festival Contempopránea (Badajoz)	75,9%	24,1%	0,0%
Festival Contempopránea (Alburquerque)	37,8%	61,8%	0,3%

Fuente: elaboración propia a partir de datos del Observatorio Turístico de Extremadura.

Para confirmar la idea anterior, la Tabla 6 muestra el número de veces al que han asistido con anterioridad al festival aquellos espectadores que han estado

presentes en varias ediciones del mismo. Pues bien, en este caso es el festival Contempopránea, tanto en su sede de Badajoz como en la de Alburquerque, el que registra mayor número de repeticiones, siendo especialmente llamativo el caso de Alburquerque, ya que 3 de cada 4 espectadores que han asistido con anterioridad a este festival lo han hecho en tres o más ocasiones anteriores, lo que pone de manifiesto el elevadísimo grado de fidelidad de los asistentes a este festival de música.

Otro elemento que puede ayudar a caracterizar la demanda de los festivales de música de Extremadura es identificar las diferentes formas de conocer la celebración de los mismos. Los resultados obtenidos del muestreo realizado son los que se presentan en la Tabla 7. En ella se puede observar que existen dos fuentes de conocimiento que destacan de las demás: internet y las redes sociales, especialmente en el caso del Contempopránea de Badajoz y, en menor medida, del Badasom; y los amigos o familiares, sobre todo en el caso del Womad de Cáceres. Las restantes formas de conocer la celebración del evento son mucho menos frecuentes, si bien llama la atención el hecho de una cuarta parte de los espectadores del festival Badasom de Badajoz tuvo conocimiento del mismo a través de los medios de comunicación, lo cual pone de manifiesto la mayor trascendencia mediática del mismo (motivada, posiblemente, por la actuación de Paco de Lucía en la edición del año 2013).

Tabla 6. Número de veces que ha asistido con anterioridad al mismo evento en Extremadura

	Una vez	Dos veces	Tres o más veces	NS/NC
Festival Badasom (Badajoz) (43)	44,2%	23,3%	32,6%	0,0%
Festival Womad (Cáceres) (91)	12,1%	67,0%	18,7%	2,2%
Festival Contempopránea (Badajoz) (79)	15,2%	50,6%	34,2%	0,0%
Festival Contempopránea (Alburquerque) (201)	6,0%	16,9%	75,6%	1,5%

Fuente: elaboración propia a partir de datos del Observatorio Turístico de Extremadura.

Nota: entre paréntesis se muestra el número de casos analizados en cada Festival.

Tabla 7
¿Cómo tuvo conocimiento de la celebración del Festival?

	A través de una oficina de turismo	A través del alojamiento en el que pernocta	A través de redes sociales o internet
Festival Badasom (Badajoz)	2,4%	0,0%	34,5%
Festival Womad (Cáceres)	0,0%	1,3%	29,4%
Festival Contempopránea (Badajoz)	0,0%	0,0%	55,5%
Festival Contempopránea (Alburquerque)	0,3%	0,3%	22,2%
	A través de familiares o amigos	A través de medios de comunicación	A través de asociaciones profesionales, recreativas, etc.
Festival Badasom (Badajoz)	43,6%	25,5%	0,0%
Festival Womad (Cáceres)	59,4%	5,0%	0,0%

Festival Contempopránea (Badajoz)	47,3%	10,1%	2,7%
Festival Contempopránea (Alburquerque)	49,5%	14,5%	1,8%

Fuente: elaboración propia a partir de datos del Observatorio Turístico de Extremadura.

Para finalizar este apartado, y como indicador del interés que despiertan estos festivales en los espectadores, se ha querido conocer si los mismos están dispuestos a recomendar el festival a sus familiares o amigos (Tabla 8). Pues bien, la respuesta a esta cuestión fue unánime entre todos los asistentes consultados en los cuatro festivales analizados, puesto que entre el 96% y el 99% de los mismos recomendaría a sus familiares o amigos que visitase el festival de música en el que ellos se encontraban.

Tabla 8
¿Recomendaría el Festival a sus familiares o amigos?

	Sí	No	NS/NC
Festival Badasom (Badajoz)	95,8%	0,6%	3,6%
Festival Womad (Cáceres)	96,9%	1,3%	1,9%
Festival Contempopránea (Badajoz)	98,8%	1,2%	0,0%
Festival Contempopránea (Alburquerque)	98,8%	0,3%	0,9%

Fuente: elaboración propia a partir de datos del Observatorio Turístico de Extremadura.

Valoración del evento.

La buena gestión de los festivales de música depende, en gran medida, de la percepción que los espectadores tengan de los mismos. De ahí la importancia que tiene valorar diversos aspectos de dichos festivales desde la óptica de los asistentes, puesto que dicha valoración puede ayudar a mejorar los aspectos peor valorados y a mantener los mejor valorados. La valoración media de aspectos de estos festivales, calculada a partir de una puntuación otorgada por los asistentes en una escala de 0 a 10 puntos, se muestra en la Tabla 9. En ella se puede apreciar que, a excepción de algunas cuestiones puntuales, los espectadores otorgan un notable alto a los festivales de música a los que asisten. En este sentido, el atractivo del evento y la amabilidad son los dos aspectos que mejor valoran los espectadores, alcanzándose en algunos casos valoraciones medias superiores a los 8,5 puntos.

Por el contrario, la accesibilidad (referida, especialmente, a la facilidad de aparcamiento en las inmediaciones del lugar de celebración de festival) y la señalización turística se perfilan como los aspectos que peor valoración alcanzan y, en consecuencia, son las dos cuestiones sobre las que habría que trabajar en el futuro para su mejora.

La valoración media más elevada se registró en los 9,0 puntos de la amabilidad en el festival Contempopránea de Alburquerque, seguida de los 8,9 puntos del atractivo del evento en el festival Badasom de Badajoz. Por el contrario, las dos valoraciones medias más bajas se registraron en la accesibilidad del festival Contempopránea de Badajoz (5,9) y en la afluencia de visitantes al festival Contempopránea de Alburquerque (6,2).

Tabla 9. Valoración promedio de diversos aspectos del Festival

	Equipa- miento turístico	Organiza- ción del evento	Atractivo del evento	Afluencia de visitantes	Limpieza
Festival Badasom (Badajoz)	7,3	7,6	8,9	8,6	8,2
Festival Womad (Cáceres)	7,6	8,1	8,8	8,7	8,0
Festival Contempopránea (Badajoz)	7,4	7,8	8,4	7,9	7,9
Festival Contempopránea (Alburquerque)	6,9	7,5	8,2	6,2	7,8
	Precios	Señaliza- ción turística	Accesibili- dad	Profesionali- dad	Amabili- dad
Festival Badasom (Badajoz)	7,3	6,3	6,4	7,9	8,7
Festival Womad (Cáceres)	7,0	6,6	5,8	7,6	8,5
Festival Contempopránea (Badajoz)	7,5	7,1	5,9	7,7	8,4
Festival Contempopránea (Alburquerque)	7,2	6,6	6,9	7,9	9,0

Fuente: elaboración propia a partir de datos del Observatorio Turístico de Extremadura.

Impacto sobre el sector turístico.

El desplazamiento de los espectadores de un festival de música desde su lugar de residencia habitual hasta el lugar donde se celebra el festival convierte a éstos en turistas. Su presencia en el municipio en el que se celebra el festival tiene, por tanto, connotaciones turísticas, puesto que algunos pernoctan en los establecimientos turísticos del municipio (o de otro municipio cercano) los días previstos o posteriores al evento, la mayoría realiza un gasto en comidas y bebidas e, incluso, alguno aprovecha su estancia para realizar otras actividades turísticas complementarias. Pues bien, este último apartado está dedicado a analizar la repercusión que la celebración de los cuatro festivales de música analizados tiene para el sector turístico extremeño.

En primer lugar, la Tabla 10 muestra el número de noches de pernoctación que lleva asociado cada uno de los festivales estudiados. En esta tabla se aprecia que el festival que menor número de pernoctaciones genera es el Badasom de Badajoz, puesto que un 57% de los consultados no pernoctó ninguna noche en la ciudad, es decir, más de la mitad de los espectadores de este festival regresó a su municipio de residencia habitual una vez finalizadas las actuaciones del mismo. En el otro extremo se encuentra el Womad de Cáceres, que se perfila claramente como el festival que mayor número de pernoctaciones genera. Así, más de la mitad de los asistentes a este festival pernocta dos noches en Cáceres (o en municipio próximo), a lo que hay que sumar otra quinta parte de asistentes que pernocta tres noches. Por tanto, se demuestra claramente en el caso del Womad de Cáceres, aunque también en el Contempopránea de Alburquerque, que los festivales de música son capaces de generar dos o tres pernoctaciones por visitante en un elevado porcentaje de casos.

Tabla 10
¿Cuántas noches pernoctará en Extremadura con motivo de la celebración del Festival?

	Ninguna noche	Una noche	Dos noches
Festival Badasom (Badajoz)	57,0%	22,4%	8,5%
Festival Womad (Cáceres)	14,4%	8,8%	51,9%
Festival Contempopránea (Badajoz)	19,9%	27,7%	43,3%
Festival Contempopránea (Alburquerque)	20,0%	8,1%	49,8%
	Tres noches	Más de tres noches	NS/NC
Festival Badasom (Badajoz)	3,6%	2,4%	6,1%
Festival Womad (Cáceres)	21,9%	2,5%	0,6%
Festival Contempopránea (Badajoz)	6,7%	2,1%	0,3%
Festival Contempopránea (Alburquerque)	17,8%	4,0%	0,3%

Fuente: elaboración propia a partir de datos del Observatorio Turístico de Extremadura.

Por otro lado, las pernoctaciones asociadas a la celebración de estos festivales se localizan, principalmente, en el mismo municipio en el que se celebran los mismos, tal y como se pone de manifiesto en la Tabla 11. Esto es especialmente así en el caso del Womad de Cáceres o del Contempopránea de Badajoz, en los que más un 96% de los espectadores que pernoctan lo han hecho en la capital cacereña y en la pacense, respectivamente. Por el contrario, los festivales en los que el porcentaje de asistentes que pernocta en otro municipio diferente es más elevado son el Badasom de Badajoz y el Contempopránea de Alburquerque. En el primer caso, debido posiblemente a la presencia de espectadores portugueses, que pueden preferir alojarse en hoteles de la cercana ciudad portuguesa de Elvas o en otros municipios extremeños con alojamientos más económicos; y en el segundo caso por la escasa oferta de alojamiento de Alburquerque, que obligaría a estos espectadores a buscar hospedaje en municipios próximos.

Tabla 11. Municipio en el que pernocta con motivo de la celebración del Festival

	En este municipio	En otro municipio	En este y en otro municipio	NS/NC
Festival Badasom (Badajoz) (61)	75,6%	24,4%	0,0%	0,0%
Festival Womad (Cáceres) (136)	96,3%	2,9%	0,0%	0,7%
Festival Contempopránea (Badajoz) (262)	96,9%	1,1%	0,4%	1,5%
Festival Contempopránea (Alburquerque) (259)	84,6%	12,0%	1,5%	1,9%

Fuente: elaboración propia a partir de datos del Observatorio Turístico de Extremadura.

Nota: entre paréntesis se muestra el número de casos analizados en cada Festival.

También resulta interesante conocer qué otras actividades turísticas, además de la propia asistencia al festival de música, realizan los asistentes durante la celebración del mismo. En este sentido, los resultados que presenta la Tabla 12 ponen de manifiesto que la visita a monumentos, al casco histórico o la parte antigua de los municipios en los que se celebra el festival, junto con el disfrute de la gastronomía local, son las actividades turísticas más frecuentes. La visita a monumentos se observa especialmente en el caso del Womad de Cáceres o del Contempopránea de Badajoz, mientras que el disfrute de la gastronomía local es una

actividad turística que se realiza con mayor frecuencia en las dos sedes del festival Contempopránea. En consecuencia, turismo cultural y gastronomía son las actividades turísticas preferidas por los espectadores de los festivales de música analizados. El resto de actividades turísticas, como se puede apreciar, son mucho menos frecuentes que las dos anteriores, si bien el conocimiento del entorno natural del municipio alcanza un porcentaje significativo en el festival Contempopránea de Alburquerque.

Tabla 12
Actividades turísticas realizadas durante la celebración del Festival

	Visitar monumentos/casco histórico/parte antigua	Conocer el entorno natural del municipio	Visitar museos/centros de interpretación
Festival Badasom (Badajoz)	11,5%	3,0%	3,6%
Festival Womad (Cáceres)	39,4%	4,4%	3,1%
Festival Contempopránea (Badajoz)	33,2%	4,9%	4,3%
Festival Contempopránea (Alburquerque)	24,6%	16,0%	1,5%

	Practicar actividades deportivas	Disfrutar de la gastronomía local	Realizar actividades de relax (spa, balneario, masajes)
Festival Badasom (Badajoz)	1,8%	17,0%	0,0%
Festival Womad (Cáceres)	1,3%	11,3%	0,0%
Festival Contempopránea (Badajoz)	0,0%	35,1%	0,0%
Festival Contempopránea (Alburquerque)	0,6%	30,2%	3,1%

Fuente: elaboración propia a partir de datos del Observatorio Turístico de Extremadura.

Finalmente, el conocimiento del gasto turístico generado por los espectadores de los festivales de música celebrados en Extremadura es la cuestión más importante para valorar, aunque sea de forma aproximada, el impacto económico que generan los mismos en la economía regional, en general, y en el sector turístico, en particular. La Tabla 13 muestra el gasto turístico estimado por asistente y día a los cuatro festivales de música analizados en el presente estudio. Como se observa, se presentan cuatro componentes de gasto turístico. El más importante de todos ellos es el gasto en alojamiento, que se mueve entre los algo más de 42 del Contempopránea de Alburquerque y los 28,5 euros del Womad de Cáceres. El segundo componente de gasto más importante, desde un punto de vista económico, es el correspondiente a las comidas y bebidas, de manera que se estima que cada espectador deja en el municipio entre 24 y 43 euros en este concepto. Por su parte, las compras de regalos, recuerdos, artesanía, etc. representan un importe inferior a los dos componentes de gasto anteriores, puesto que dichas compras se mueven en una horquilla que oscila entre los 23 y los 30 euros. Finalmente, el gasto en ocio (entrada a museos, monumentos, etc.) constituye el componente de menor montante económico, situándose entre los 18 euros del Womad y los algo más de 28 euros del Badasom.

Tabla 13. Gasto turístico por persona y día realizado durante la celebración del Festival (en euros)

	Alojamiento	Comidas, cafés, refrescos, etc.	Ocio (museos, monumento s, etc.)
Festival Badasom (Badajoz)	40,13	30,51	28,35
Festival Womad (Cáceres)	28,51	23,95	18,00
Festival Contempopránea (Badajoz)	33,42	29,72	27,52
Festival Contempopránea (Alburquerque)	42,53	43,52	27,86
			GASTO TOTAL POR PERSONA Y DÍA
	Compra de regalos, recuerdos, artesanía, etc.		
Festival Badasom (Badajoz)	29,53		128,52
Festival Womad (Cáceres)	23,51		93,97
Festival Contempopránea (Badajoz)	24,00		114,66
Festival Contempopránea (Alburquerque)	23,40		137,31

Fuente: elaboración propia a partir de datos del Observatorio Turístico de Extremadura.

Agregando estos cuatro componentes de gasto, se obtiene un gasto total por espectador y día que oscila entre los 94 euros, aproximadamente, del festival Womad, en el caso de que dicho espectador pernocte (unos 65 euros en el caso de que no pernocte) y los más 137 euros del Contempopránea de Alburquerque (casi 95 euros en el caso de que no pernocte)

CONCLUSIONES

Los festivales musicales han alcanzado la consideración de recurso turístico, en un contexto de crecimiento del denominado turismo cultural, en base a su capacidad para atraer a visitantes que pueden adquirir el rol de visitante excursionista o turista. Extremadura es un claro ejemplo en el que las administraciones públicas han hecho un notable esfuerzo por programar una extensa relación de festivales musicales que se caracterizan por su diversidad, en cuanto a género o estilo musical, y amplia distribución geográfica de sedes. Entre estos festivales se encuentran los de Badasom (Badajoz), Womad (Cáceres) y Contempopránea (Badajoz y Alburquerque), que acumulan una larga trayectoria y que acogen a un gran número de artistas de características muy diversas.

Debido a su interés, el Observatorio Turístico de Extremadura ha estudiado la trascendencia turística de estos eventos, a partir de la información muestral obtenida en las encuestas realizadas (978) durante la celebración de los festivales mencionados anteriormente. Como resultado de ello se han conocido detalles e identificado una serie de atributos que evidencian la capacidad de atracción de estos eventos para personas residentes dentro y fuera de Extremadura, aunque en proporciones diferentes según los eventos. Asimismo se han constatado aspectos muy importantes como el gasto turístico derivado, con el consiguiente impacto sobre la industria turística, la fidelidad de una alta proporción de asistentes, medida

en términos de repetición al evento, y la casi unánime disposición de los encuestados a recomendar los diferentes eventos, muestra inequívoca del elevado grado de satisfacción resultante.

Por todo ello, parece razonable afirmar que la celebración de los festivales musicales estudiados ha contribuido a incrementar los flujos turísticos y, consecuentemente, la actividad turística en las fechas concretas de su celebración. Por esta razón, las diferentes administraciones deben analizar escrupulosamente el calendario de los festivales musicales para determinar el periodo en el que estos tendrían una mayor repercusión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, N. & DOMÍNGUEZ, T.: “Los festivales de cine como elemento potenciador de destinos turísticos. El caso de San Sebastián”. En: *Revista de Comunicación Vivat Academia*, 121, (2012), pp. 31-49.

BARLÉS, M.J., ABELLA, S. & MUR, M.: “Perfil del turista de festivales: el caso del festival internacional de las culturas Pirineo Sur”. En: *Cuadernos de Turismo*, 30, (2012), pp. 63-90.

BONET, L.: “Turismo cultural: una reflexión desde la ciencia económica”. En: *Portal Iberoamericano de gestión cultural*, 2003. (http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1316770469_LBonet_Reflexion.pdf)

(Consultado: 20 de noviembre de 2015)

BRET, R.: “A sense of place: Examining music-based tourism and its implications in destination venue placement” En: *UNLV Theses/Dissertations/Professional Papers/Capstones* (<http://digitalscholarship.unlv.edu/thesesdissertations/1142/>)

(Consultado: 20 de noviembre de 2015)

CHANG, J.: “Segmenting tourist to aboriginal cultural festivals: an example in the Rukai tribal area, Taiwan”. En: *Tourism Management*, 27, (2006), pp. 1224-1234.

DEVESA, M., HERRERO, L.C., SANZ, J.A.: “Análisis económico de la demanda de un festival cultural”. En: *Estudios de Economía aplicada*, 27,1 (2009), pp. 137-158.

DEVESA, M.: “El impacto económico de los festivales culturales. El caso de la Semana Internacional de Cine en Valladolid. Madrid: Fundación autor. 2006.

- FELSENSTEIN, D. & FLEISCHER, A.: "Local festivals and tourism promotion: The role of public assistance and visitor expenditure". En: *Journal of Travel Research*, 41, 4 (2003), pp. 385-392.
- FREY, B.S.: "The economics of Music Festivals". En: *Journal of Cultural Economics*, 18, 1 (1994), pp. 29-39.
- GARCÍA, A. & ALBURQUERQUE, F.J.: "El turismo cultural y el de sol y playa: ¿sustitutivos o complementarios?". En: *Cuadernos de Turismo*, 11, (2003), pp. 97-105.
- GETZ, D.: "Events tourism: definition, evolution and research". En: *Tourism Management*, 29, 3 (2008), pp.403-428.
- GETZ, D.: *Festival Management and Event Tourism*. Elmsford, New York: Cognizant Communications. 1997.
- GIBSON, C. & CONELL, J: *Music and Tourism: on the road again*. En: *Channel view publication*. 2005.
- GONZÁLEZ, F. & MIRALBELL-ITZARD, O.: "Managing music festivals for tourism purposes in Catalonia (Spain)",En: *Tourism Review*, 64, 4 (2009), pp. 53-65.
- GONZALO, P.: "El turismo cultural de festivales y eventos como herramienta para la segmentación de la demanda turística". En: *Investigación y Marketing*, 87, (2005), pp. 25-30.
- GURSOY, D., JUROWSKI, C. & UYSAL, M.: "Resident attitudes: a structural modelling approach". En: *Annals of Tourism Research*, 29, 1 (2002), pp. 79-105.
- HERRERA-USAGRE, M.: "El impacto del intercambio de música sobre la compra de discos y la asistencia a conciertos. El caso de España" En: *Papers. Revista de Sociología*, 97, 4 (2012), pp. 751-772.
- KOTLER, P., HAIDER, D.H., & REIN, I.: *Marketing Places: Attracting Investment, Industry and Tourism to Cities, States and Nations*. New York: Free Press. 1993.
- LEE, J. & BEELER, C.: "An investigation of predictor of satisfaction and future intention: links to motivation, involvement and service quality in a local festival". En: *Event Management*, 13, 1 (2009), pp. 17-29.
- LIM, H.: "Cultural strategies for revitalizing the city: a review and evaluation" En: *Regional Studies*, 27, 6 (1993), pp. 588-594.
- SALVÁ, P.A.: "Los modelos de desarrollo turístico en el Mediterráneo". En: *Cuadernos de Turismo*, 2, (1998), pp. 7-24.
- SCHUSTER, J.: *The Audience for American Art Museums*. Washington: Seven Locks Press. 1992.

SMITH, C. & JENNER, P.: The impact of festival and special events on tourism, Occasional Studies. En: *Travel and Tourism Analyst*, 4. London: Economist Publications. 1998.

FESTIVALES MUSICALES TRANSFRONTERIZOS COMO MUESTRA CULTURAL PROVECHOSA PARA LA ENSEÑANZA. EL CASO DE BADASOM.

Crossborder Musical Festivals as a useful example for education. The case of Badasom

Álvaro Terrón Sánchez

RESUMEN

España y Portugal son como aquellos hermanos que tienen la misma habitación pero diferentes camas. En ese sentido, los gustos musicales de ambos países están claramente diferenciados, algo notable nada más cruzar la frontera. El presente estudio pretende dar un paseo por los géneros musicales principales, tanto tradicionales como aquellos más modernos que están influenciados por las raíces que ambos países dejaron en sus antiguas colonias. Para ello, como eje vertebrador se estudiara el caso de éxito del Festival Badasom celebrado anualmente desde 2008 en Badajoz. Finalmente el estudio pretende dar unas propuestas educativas para conseguir el aprendizaje de lenguas extranjeras y culturas por medio de la música.

100

PALABRAS CLAVE

Festivales, turismo musical, educación, Portugal, España, Badasom

ABSTRACT

Spain and Portugal are like brothers sharing the same bedroom but sleeping in different beds. In other words, the music in the two countries is clearly different, which is remarkable when we cross the country border. The objective of this study is to show the main musical genres: traditional and modern ones that are influenced by the colonial origins of both countries. A good source for this study is the successful festival called Badasom, celebrated in Badajoz every year since 2008. Finally, the study affords educational proposals to ease the learning process of foreign languages and cultures through the music.

KEYWORDS

Festivals, musical tourist, education, Portugal, Spain, Badasom

INTRODUCCIÓN

Extremadura y Portugal comparten 430 kilómetros de frontera y desde 2009 existe la euroregión denominada Euroace, que une Extremadura, el Alentejo y el centro de Portugal. Pero mucho antes de eso, cuentan los más mayores de las zonas colindantes, como se maravillaban al escuchar en sus viejos transistores música del país vecino, como si de algo tan exótico a la par que cercano se tratase. En pleno siglo XXI nos parece algo insólito, ya que hoy día basta teclear para acercarte a cualquier parte del mundo musicalmente, pero en aquellos entonces los famosos contrabandistas fronterizos no sólo comerciaban con café sino que transmitían la cultura del vecino en forma de cassette.

Desde hace varias décadas se ha vuelto más compleja la definición de qué es y qué no es la música, en parte propiciado por el marco de diversas experiencias artísticas fronterizas que expanden los límites de la definición de este arte.

Aún así, no hay ninguna duda de que la música, como toda manifestación artística, es un producto cultural que nos expresa sentimientos y emociones que nos permiten trasladarnos a lugares lejanos. De este modo no es de extrañar que cuando un español escucha un fado puede llegar a mudarse mentalmente al bairro alto lisboeta, del mismo modo que un portugués puede llegar a imaginarse en el mismísimo barrio de Triana mientras se deleita con una pieza del más puro flamenco.

En este sentido, desde 2008 se celebra en la ciudad de Badajoz el festival de música Badasom, que reúne a los mejores artistas de flamenco y de fado para un encuentro único que se consolida como referencia en España y Portugal. Un evento que vio consolidada su propuesta cuando la UNESCO declaró Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, en 2010 al flamenco y en 2011 al fado.

El auditorio Ricardo Carapeto es el escenario de este festival por el que han pasado numerosos grupos y artistas flamencos de renombre, así como los más aclamados fadistas lusos, en una conjunción de sentimiento sin par que pone de manifiesto las buenas relaciones entre Extremadura y Portugal.

EL FESTIVAL BADASOM

Corría el año 2008, Zaragoza inauguraba su Exposición Internacional cuyo tema fue el agua y el desarrollo sostenible pero mientras en el oeste de la península ibérica Extremadura labraba un festival de mucha menos envergadura, lógicamente, pero no por ello menos cultural. Los extremeños son internacionales por naturaleza casi sin dar importancia a ello, basta hacer unos kilómetros para pisar otro país y darse cuenta del choque cultural, de aquello que nos diferencia pero a la vez nos une. Y es en ese sentido que ese mismo año nace Badasom.

Su propio nombre ya emerge de la unión y la fusión. BADA (de Badajoz) y SOM (sonido en portugués), para formar una sola palabra que transmite el concepto cultural, musical y transfronterizo del festival y de toda nuestra región que se ve representado en una de las capitales de provincia, Badajoz.

Fado y Flamenco. Dos estilos, dos géneros musicales, dos entes culturales que hablan por sí propios. Con esta idea nace un festival que alberga un turismo diferente para la región, el turismo musical transfronterizo.

Cuando pensamos en los inicios de un festival la primera imagen que se nos puede venir a la cabeza es la de un cartel humilde, con nombres pocos conocidos. Pero nada de eso, Badasom nace y desde el primer momento lo hace pisando fuerte y ofertando un cartel de primera línea internacional con nombres como los de José Mercé, Diego “el cigala”, Chambao o las lusas Mariza o A Naifa. A todos ellos se unen artistas de la región, una tónica que a lo largo de los años se ha venido repitiendo como muestra del apoyo del festival al talento regional poniendo su escenario como escaparate a jóvenes y no tan jóvenes promesas extremeñas.

No sería la primera vez que un festival nace y muere sin pasar por el crecimiento, pero este no fue el caso de Badasom y dado el éxito de la primera edición un año más tarde, en 2009, repetía misma idea y fusión pero con distinto cartel. Vicente Amigo, Carmen Linares, António Caimho y Cristina Branco entre otros rompieron el mito de que las segundas partes nunca fueron buenas y dejaron al público con buen sabor de boca y ganas de repetir.

De este modo llegamos a 2010 año en el que justamente la UNESCO incluyó el flamenco en la lista de los Patrimonios Inmateriales de la Humanidad, vislumbre que justo un año después también acontecía con el fado, algo que indudablemente dio más fuerza si cabe a este festival conjunto de las dos músicas patrias. Celebrando este acontecimiento un Miguel Poveda en pleno auge era acompañado por el mítico Enrique Morente que pisaba el escenario de Badasom tan sólo unos meses antes de fallecer el mismo año. A su vez, la portuguesa Joana Amendoeira melancólicamente parecía transmitir tal presagio a viva voz en cada uno de sus piezas de fado.

Sin embargo era al año siguiente, cuando entre emoción y nostalgia Estrella Morente, hija del difunto, se subía al escenario de Badasom rindiendo un verdadero homenaje cantando temas que entonaba con su propio padre desde su infancia. Conmoción difícil de igualar, pero cuando se tiene también como cabeza de cartel a la experimentadísima Dulce Pontes casi cualquier cosa es superable. No sabía la fadista que su mítico fado canção do mar resonaría tanto en Badajoz que su eco debía perdurar hasta 2013 ya que en 2012, los recortes presupuestarios dejaron a la ciudad sin Badasom tras cuatro ediciones exitosas.

Aprovechando la coyuntura, un promotor privado anunció un nuevo evento llamado Festival RaiaSound, una iniciativa que se llevó a cabo pero que no termino de cuajar demasiado en cuanto a público asistente se refiere. Quizás por eso la Consejería de Cultura replanteó la idea de Badasom y tras muchos esfuerzos y tal y como adelantábamos anteriormente el festival volvió a la palestra en el año 2013.

El festival de las grandes músicas de la península ibérica regresó, después de su particular standby, y lo hizo con el mejor fado y flamenco de Portugal y España dando cabida, por primera vez a otras representaciones artísticas. Siguiendo la estela de Enrique Morente de artistas que perduran en nuestra memoria, en aquel 2013

Paco de Lucía llegaba a Badajoz como estrella más rutilante y dando uno de sus majestuosos últimos toques de guitarra antes de fallecer. Por otro lado, el festival apostaba de nuevo por fadistas como Carminho que justo un año antes había sido número uno en España gracias a una colaboración con el artista Pablo Alborán. Pero si ella ponía la juventud al fado, la experiencia la ponía Carlos do Carmo que a sus setenta y tres años dejó al público estupefacto en sus butacas.

Ahí no quedó el cartel ya que Badasom volvía pero innovando en su idea inicial. De este modo, artistas de otros géneros musicales como Diana Navarro o Macaco se introducían en el cartel para intentar atraer a un público más joven pero sin perder su esencia. El punto y final a esta quinta edición de Badasom lo puso la afamadísima banda portuguesa Buraka Som Sistema, que sorprendió a Badajoz con unos ritmos vibrantes y salvajes nunca antes escuchados en la ciudad. La apuesta más arriesgada de todo el cartel funcionó y convenció. Estos nuevos géneros son los que inspiraran una segunda parte del presente estudio intentando dar a conocer los nuevos estilos musicales que se encuentran en auge tanto en España como en Portugal.

La edición de 2013, la que fue la más ambiciosa hasta aquel momento, hecho el cierre con éxito de público tal que sus organizadores rápidamente se pusieron en contacto con artistas de la talla de Carlinhos Brown para la edición de 2014, pero lo cierto es que finalmente las negociaciones con el brasileño no espesaron.

Aún así el festival volvió ese año con un homenaje a Paco de Lucía realizado por artistas que ya habían estado en las primeras ediciones del festival como Javier Conde, Jose Mercé o Mariza. Asimismo, el festival regresaba también a sus orígenes centrándose única y exclusivamente en el flamenco y el fado completando el cartel con nuevos artistas como Miguel Campello “el bicho” o las portuguesas Gisela João y Sara Tavares.

De esta forma en 2015 el festival llegó con una amplia madurez a su octava edición, rindiendo homenaje a la importancia que las “mujeres flamencas” y las “mulheres fadistas” han tenido en la historia del flamenco y del fado. Un cartel inigualable en el que dieron cita la compañía flamenca de Sara Baras, Niña Pastori y Celia Romero y las fadistas que más triunfan en la actualidad lusófona. Ana Moura y su desfado, Cuca Roseta que es apellidada en Portugal como a nova voz do fado y volviendo a Badajoz una voz siempre fruto de la experiencia fadista como la ya nombrada con anterioridad Dulce Pontes.

En resumidas cuentas, tras este paso histórico por el festival, nos damos cuenta que Badasom se ha convertido en una cita ineludible del verano pacense. Cada año ha mostrado lo mejor del Fado y del Flamenco posibilitando que todos los grandes artistas actuales de España y Portugal, acompañados por los principales artistas flamencos de Extremadura, hayan presentado sus propuestas artísticas en Badajoz consiguiendo que el público extremeño descubra el fado y que muchos vecinos portugueses conozcan y disfruten de nuestro flamenco, compartiendo juntos grandes noches de música y magia.

El festival, a pesar de realizarse en Badajoz, atrae a público de toda la península y en el último año cerró con una afluencia de público portugués del 30% del total.

Badasom también genera riqueza y empleo en la ciudad convirtiéndose en un claro ejemplo de éxito de turismo musical. En el fin de semana de la celebración de Badasom 2015, los hoteles de Badajoz estuvieron completos y muchas personas pernoctaron en hoteles de Olivenza y Elvas. Esta última ciudad nombrada trabaja actualmente junto a Badajoz en un interesante proyecto de eurociudad que sin duda beneficiará y unirá, aun más, a las dos ciudades transfronterizas en beneficio también del festival.

La edición de 2016 ya está siendo organizada por la Junta de Extremadura con la colaboración del Ayuntamiento de Badajoz y probablemente cuente con el patrocinio del Diario HOY y la empresa portuguesa Cafés Delta como viene siendo habitual.

A continuación a modo de resumen se expone un cuadro en el que se enumeran los artistas que han pisado el escenario de Badasom durante todas sus ediciones.

Tabla 1 - Historial de artistas de Badasom (2008-2015)

2008	Miguel de Tena*, La Kaita*, Jose Mercé, Javier Conde*, Javier Limón, Diego "El Cigala", Chambao, Alejandro Vega*, A Naífa, Mariza y Mundo Fado.
2009	Homenaje a Porrina de Badajoz*, Vicente Amigo, Raquel Cantero*, Carmen Linares, Ballet Nacional de España, António Chainho, Cristina Branco y Sidonio Pereira.
2010	Miguel Poveda, Miguel Vargas*, Nono García Quintet*, Miguel de Tena*, Juan Vargas*, Familia Vargas*, El Madalena*, El Peregrino*, El Viejino*, Enrique Morente, De Tangos y Jaleos*, Grande Noite do Fado y Joana Amendoeira.
2011	Raúl Fernández*, Manuel Iglesias*, Esther Merino*, Estrella Morente, El Guadiana*, Alambiqueña del Oeste*, Dulce Pontes, Homenaje a Amália Rodrigues, Paulo de Carvalho y Ricardo Ribeiro.
2012	
2013	Territorio Flamenco*, Ramón Amador, Paco de Lucía, Paulo Molina*, Pedro Cintas*, Macaco, José Manuel Moreno*, Jesús Ortega*, Francis Pinto*, Diana Navarro, Celia Romero*, Carlos do Carmo, Carminho, María Berasarte y Buraka Som Sistema
2014	Homenaje a Paco de Lucía, Miguel Campello "El Bicho", Jose Mercé, Javier Conde*, Gisela João, Mariza y Sara Tavares.
2015	Compañía Flamenca de Sara Baras, Celia Romero*, Niña Pastori, Cuca Roseta, Dulce Pontes y Ana Moura.

FADO Y FLAMENCO, EL ESPEJO CULTURAL DEL OESTE EUROPEO.

La Península Ibérica siempre fue lugar de paso y asentamiento de grandes civilizaciones. Es por eso que la historia de España y Portugal está indudablemente ligada. Compartimos raíces culturales, nuestras lenguas provienen del latín y visitantes de medio mundo ven nuestros países como el paraíso donde convergen los astros para pasar unas vacaciones como en ningún otro punto de Europa. Es en este punto donde el turismo musical es una oportunidad de en auge que ambos países no deben dejar pasar.

Muestra de ello son las iniciativas como el Festival Badasom, del que ya hemos hablado. Por otro lado encontramos algún otro ejemplo en Andalucía, donde ayuntamientos como los de Ayamonte y La Palma del Condado se han unido pidiendo financiación al Fondo Europeo de Desarrollo Regional para llevar a cabo un Laboratorio para la Innovación en Cooperación Cultural que desarrolle cátedras de formación y acción para la promoción turística en materia de música, teniendo como referentes el flamenco y el fado.

Iniciativas como estas son necesarias, ya que son pocas las referencias bibliográficas que se refieren a los estudios comparativos entre el fado y el flamenco. Lo cierto es que sus parecidos y diferencias son más que interesantes y sin el ánimo de realizar un estudio pormenorizado de ambos estilos musicales, ya que no es el fin de este estudio, si que podemos realizar un repaso de las características más básicas a modo de comparación para entender con más facilidad aquello que nos une a españoles y portugueses en materia de turismo musical.

Los orígenes de ambos estilos musicales son aún día una duda ya que existen diferentes puntos de vista acerca de cómo nacieron o llegaron a la península. De todas las hipótesis sobre el origen del flamenco la tesis más extendida es la que expone que fueron los moriscos los que comenzaron a hacer flamenco en una época de gran mestizaje con la etnia gitana. Recordamos que los moriscos fueron los musulmanes del Al-Andalus bautizados tras la pragmática de conversión forzosa de los Reyes Católicos del 14 de febrero de 1502.

Sea cierta o no esa teoría, lo verdaderamente curioso es que existe una teoría paralela muy similar acerca del origen del fado. También una de las explicaciones más extendidas en Portugal pasa por los canticos de los mouriscos, que permanecieron en el bairro de Mouraria de Lisboa después de la reconquista. Aquellos cantos llenos de dolor y melancolía tan comunes del fado habrían sido heredados de aquellas gentes que tuvieron que reconvertirse al cristianismo para permanecer en la península. O sea, cantos hacía lo que fue y nunca más volverá, a la nostalgia, o mejor dicho a lo que hoy día se viene a nombrar en portugués con un término intraducible, la saudade.

Si bien, lo cierto es que tanto el flamenco como el fado no inician su auge hasta bien entrado el siglo XVIII, eso sí, por razones muy diferentes. En el caso del fado, fueron los trabajadores marineros los que entonaban lo que se comenzó a denominar fado do marinheiro, incrementando así la teoría de un sentimiento muy portugués de amor y respeto hacia el mar y por otro lado de nostalgia por todo lo que se perdió en torno al océano. Sin embargo, el flamenco se empezó a desarrollar en los primeros cafés cantantes que surgían como locales nocturnos sevillanos donde los no-gitanos aprendían los cantes de los gitanos, mientras que estos reinterpretaban a su estilo los cantes folclóricos andaluces, ampliándose el repertorio. En ellos frecuentemente se producían desmanes de todo tipo, por lo que la mayoría de la población vivía de espaldas a ellos y por lo tanto no veía con buenos ojos las músicas que allí se interpretaban.

Es ahí donde surge otra similitud entre el flamenco y el fado, ya que ambos estilos desde sus inicios fueron considerados de origen popular. Tanto es así que hasta los propios diccionarios no dan definiciones muy justas al respecto. Por lo tanto el término fadista se refiere a una “persona que canta o toca fado o individuo que anda en el vandalismo, que sólo frecuenta prostíbulos y es hombre de malas costumbres”. Por otro lado, el término flamenco en el diccionario de la Real Academia Española se define como “ciertas manifestaciones socioculturales asociadas generalmente al pueblo gitano, con especial arraigo en Andalucía” aunque matiza en otra acepción que también puede significar “chulo o insolente”.

Sea como fuere, lo cierto es que en España durante muchos años se instaló un anti-flamenquismo del mismo modo que en Portugal había un antifadismo. Tanto es así que el escritor madrileño Eugenio Noel llegó a decir que el flamenco era “el origen de los males de España”.

Con el paso de los años tanto el fado como el flamenco se fueron instalando en la sociedad con una interpretación cultural diferente y se comenzó a ver como algo normal en ambos países. De hecho si nos remontamos a los años dictatoriales en la Península Ibérica se llegó a fomentar ambos estilos como bienes identitarios de los países entre las masas y de cara al extranjero. El propio Oliveira Salazar definía Portugal como el país de las tres es: Fátima, Fútbol y Fado difundiendo así una imagen estereotipada a modo publicitario del país. En el otro lado de la frontera, el español, Francisco Franco también hizo del flamenco una seña de identidad.

Si bien es cierto que tras la Guerra Civil española, durante la postguerra y los primeros años de Franquismo, se miró con recelo al mundo del flamenco, pues las autoridades no tenían claro que dicho género contribuyera a la conciencia nacional. Sin embargo el régimen pronto acabó adoptando el flamenco como una de las manifestaciones culturales españolas por antonomasia.

Después de caer el franquismo, y tras la transición española el flamenco perdió cierta popularidad, aunque muchos reconocen que esto es injusto ya que es un sentimiento propio que se extiende socialmente cuando una dictadura se apropia indebidamente de un bien cultural. Curiosamente algo parecido pasó con el fado. Después de la Revolución de los Claveles la notoriedad del fado también descendió un poco en Portugal, aunque menos que en el caso del flamenco.

Ambos estilos resurgieron gracias en parte al auge que favorecieron artistas como Camarón y Paco de Lucía en España y Amalia Rodrigues o Carlos do Carmo en Portugal. Algunos puristas de ambos estilos coinciden en decir que el fado o el flamenco “típico y verdadero” hoy día son cantados principalmente para los turistas en las “casas de fado” o “tablaos flamencos”. Hecho curioso si cabe ya que se tiende a afirmar que todo lo turístico pierde la esencia cultural del país por su sobreexplotación algo que no parece ocurrir con estos estilos musicales, beneficiando claramente al turismo musical.

En la actualidad el fado y el flamenco como música y como bien cultural turístico goza de un buen estado de forma, tanto es así que son muchos los

seguidores de estos estilos en América o en Asia. Cabe destacar por el último que el turista también puede visitar el Museo del Fado en Lisboa o el Museo del Baile Flamenco en Sevilla. Dicho turismo también es fomentado gracias a que la UNESCO nombrase a ambos estilos Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad como ya nos hemos referido con anterioridad.

NUEVOS GÉNEROS MUSICALES EN AUGE

Tal y como comentábamos en el último párrafo del epígrafe anterior, tanto el fado como el flamenco se han extendido a los países de América del Sur por razones obvias lingüísticas y culturales, en el caso del fado hablamos principalmente de Brasil.

Pero al igual que los géneros se expanden de Europa para otros continentes, también ocurre al contrario. En la actualidad podemos comprobar cómo estilos musicales que nacieron en países que en algún tiempo fueron de dominio español o portugués. Es especial el caso de Portugal ya que sus territorios se extendían por casi todos los continentes y fue el último país europeo en mantener las colonias en África, exactamente hasta 1975.

Hecho este que afecta a todos los aspectos culturales y es por eso que hoy día tanto el fado como el flamenco conviven en sus países con nuevos géneros musicales que triunfan ampliamente en la población más joven. Curiosamente en la actualidad son vistos como aquellos estilos de estratos más populares, tal y como acontecía con el fado y el flamenco y tal vez por eso no podemos dejar de nombrarlos en este estudio para ser justos y adecuarnos a los tiempos. Eso sí, se debe dejar claro que estos nuevos géneros no sustituyen a los más tradicionales sino que en todo caso los complementan.

De este modo podríamos comenzar por el sertanejo ya que es en este momento el estilo de música más popular en Brasil y por lo tanto debido a la influencia de este país en Portugal no es de extrañar que también sea bastante distinguido. Aunque tiene su origen en el año 1920 no es hasta 2011 cuando salta mundialmente a la palestra con cantantes como Gustavo Lima o Michel Teló, este último internacionalmente conocido por su tema *Ai se eu te pego* que fue número uno en más de treinta países.

Pero no sólo de ritmos brasileños se alimentan las radios portuguesas. De Angola llega la *kizomba*, un género musical muy propagado a Portugal entre otras cosas por su baile. Sus inicios se remontan a finales de los años setenta pero llega de manera explosiva a Portugal en 2011 de la mano de Anselmo Ralph.

Anteriormente ya estaba triunfando en el país el ritmo del kuduro, semejante a la kizomba pero con un paso intermedio y mucho más rápido. También de origen angoleño, el kuduro llegó a los grandes públicos gracias al grupo Buraka Som Sistema, que como hemos visto anteriormente fue una de las apuestas arriesgadas del Festival Badasom en 2013. Pero antes de eso este grupo conquistó la cima con su sencillo *Kalembe (Wegue Wegue)* llegando a ser número uno tanto en Portugal

como en España en 2008. Después de aquel tema su popularidad en territorio español no continuó pero en Portugal es un grupo líder de masas entre el público joven.

Lo cierto es que el Kuduro llegó al resto de países de la mano del francés de origen portugués Lucenzo en colaboración con el puertorriqueño Don Omar, mostrando una versión más comercial del estilo musical e interpretando en portugués y español la canción Danza Kuduro. Rápidamente este sencillo se convirtió en número uno en más de veinte países del mundo.

No podemos obviar a dicho artista puertorriqueño como uno de los precursores del éxito de un estilo musical que se ha consolidado como el más conocido en las pistas de baile entre la población joven española. El reggaetón es un género musicalailable que tiene sus raíces en la música de América Latina y el Caribe. Su sonido se deriva del reggae jamaicano, influido por el hip hop. Se desarrolló por primera vez en Panamá en los años setenta y principios de los noventa en Puerto Rico. Llegó a España a principios de los años 2000 como una moda que nadie pensó que perduraría en el tiempo, pero lo cierto es que exponentes como Daddy Yankee, Wisin y Yandel o el propio Don Omar siguen teniendo éxito con cada uno de sus nuevos temas.

Como la gran mayoría de las antiguas colonias españolas se encontraban en Latinoamérica, no es de extrañar que otro de los estilos que más influencia tengan en la música urbana en España también provenga de la otra parte del Océano Atlántico, exactamente de República Dominicana. Hablamos de la bachata, un género musicalailable, con un baile parecido a la kizomba por cierto, y está considerado como un derivado del bolero rítmico, influenciado por otros estilos como el son cubano y el merengue. Juan Luis Guerra lo traslado a España en los años noventa y resurgió con fuerza en el año 2002 con la canción obsesión del grupo Aventura actualmente desaparecido aunque su cantante Romeo Santos continua teniendo bastante fama en nuestro país.

LA MÚSICA HISPANO-LUSA COMO RECURSO PARA LA ENSEÑANZA DE LENGUAS EXTRANJERAS

Llegados a este punto, un profesional de la enseñanza no puede obviar que la música es un recurso didáctico para la enseñanza de lenguas extranjeras. Este potencial puede mejorar el proceso de enseñanza-aprendizaje en todos los niveles lingüísticos y culturales. Además es un valor añadido para el desarrollo de la competencia comunicativa, ya que los alumnos se desinhiben por medio de la música. O sea, la música por si sola es un arte, que en las manos de profesores, que con antelación programan sus clases, traerá buenos resultados. Para ello tenemos que buscar las canciones adecuadas para facilitar el aprendizaje de contenidos que ya pueden ser gramaticales, lexicales, fonéticos o culturales. Lo que nos lleva a afirmar que es un recurso globalizador y que además motiva al alumnado.

Para ello no debemos ignorar que la lengua debe ser mostrada también en todas sus variantes geográficas, lo que quiere decir que la música es un elemento

didáctico que actúa como una ventana para el alumnado, permitiéndole asomarse al mundo lusófono o hispanófono, o lo que conjuntamente se viene a denominar con el neologismo iberofonía.

Sabiendo que este recurso tiene una justificación lingüística y cultural, para que realmente sus resultados nos permitan llegar a los objetivos planificados con nuestro alumnado es muy importante que los documentos de audio escogidos se adecuen al entorno y nivel lingüístico de los educandos. Esto quiere decir que no es lo mismo escoger una canción para un grupo de estudiantes adultos que para otro juvenil. Es ahí donde debemos aprovechar los nuevos géneros en auge, anteriormente nombrados, ya que nos permiten llegar más fácil al alumnado joven consiguiendo una mayor motivación y por lo tanto un aprendizaje más significativo y funcional.

Aún así debemos tener en cuenta la diversidad de nuestro alumnado ya que la variedad de gustos es infinita y más cuando hablamos de música. Curiosamente la experiencia personal me dice que por mucho que al alumnado joven les gusten los nuevos géneros, finalmente siempre acaban demandando también la música más tradicional como podría ser el fado o el flamenco, algo que sin embargo no ocurre al contrario.

CONCLUSIÓN

Tras este repaso histórico y cultural a través de géneros musicales más tradicionales y otros más nuevos que aún no se encuentran tan consolidados en la sociedad nos damos cuenta que se pueden revelar ciertos paralelismos en la temática de los géneros musicales estudiados, en su historia y en la importancia que tienen para la cultura del correspondiente país. De este modo, festivales como Badasom demuestran que a pesar de las diferencias identitarias de cada género, la música convive en el escenario como las sociedades cohabitan con fronteras que en muchos casos deberían ser imaginarias. No hay nada extraño en esto, la proximidad territorial, histórica y cultural de España y Portugal hace que la voz de su gente cante motivos de parentesco.

Debemos concluir también que en este estudio se intenta dar una visión que olvide la discriminación de algunos géneros musicales atendiendo a hechos históricos. Se puede discutir que estos nuevos géneros sean mejor o peor musicalmente hablando, pero lo que no podemos obviar es que están presentes en nuestra sociedad y como cualquier cambio, la educación debe estar presente para adecuarse a los tiempos consiguiendo una mayor motivación en el alumnado con recursos didácticos musicales que se aproximen a su entorno más próximo para llegar a los fines educativos planificados por cada profesor.

BIBLIOGRAFÍA

ADEBAYO, O. *Angolan music: kuduro, kizomba, Angola avante, kaxexe, semba, swinga swinga, kualuka kuetu, katendu, marika, massemba*. General Books LLC, 2010

BÜRMAN, M. "Explotación multimedia de las canciones en clase de E/LE" en las Actas del X Seminario de dificultades específicas de la enseñanza del español a lusohablantes. São Paulo, 2002, pp. 84-89.

CANDELO, B. "Badason apunta a Carlinhos Brown como una de las estrellas para el cartel del 2014" en *El Periódico Extremadura*, 14-07-2013.

CARVALHO, C. "O bairro e a cidade encontraram-se e o kuduro pôs Angola no mundo" en *Público*, 20-09-2014.

GRANDE, F. *Memoria del flamenco*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1991.

LEITON, G. "Los recortes presupuestarios dejan a la ciudad sin Badason tras cuatro ediciones" en *El Periódico Extremadura*, 19-05-2012

MANGORRINHA, J. "O fado, o turismo e Portugal", en *Diário de Notícias*, 24-09-2013.

RUBIO, A; MARTÍN, J.M. "Badajoz vuelve a ser capital de la música" en *Extra comercial del Diario HOY*. 28-04-2013

TARANTINO, V. "El reggaetón como fenómeno social" en *Clases de español como lengua extranjera*. 19-04-2012

TRUSCOTT, A, "Bachata y reggaetón: un nuevo reto en el siglo XXI" en *Revolución educativa: al tablero*. Ministerio de Educación Nacional de Colombia. 2005

UNESCO. "Fado, urban popular song of Portugal". Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. 2011.

UNESCO. "Flamenco". Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. 2010.

URBANO, M. *La jondura de un antiflamenco: Eugenio Noel*. Córdoba: Ayuntamiento, 1995.

YÚRYEVA, D. *Versos y destino: un estudio comparativo de las letras de copla andaluza y fado portugués*, Valencia, 2004.

LA MÚSICA IRLANDESA EN CÁCERES

Irish Music in Cáceres

Ana Mendoza Hurtado.

RESUMEN

Desde hace unos 15 años, la música irlandesa está asentada en la ciudad de Cáceres, aunque aún no sea conocido por muchos cacereños. En primer lugar, casi cada fin de semana (principalmente los viernes), un grupo de músicos se reúnen en un bar/pub para hacer “traditional irish session”, lo que hace que la música irlandesa tradicional esté muy presente en la vida nocturna de Cáceres. A raíz de esta pasión por este estilo musical nació en 2004 el festival de música irlandesa: “Caceres Irish Fleadh”. Que tal y como nos dice M^a Teresa Hidalgo (2014), es “un evento que consigue reunir en un solo fin de semana a un ingente número de músicos de diferentes partes del mundo, convirtiendo la ciudad en una embajada de la música irlandesa”.

PALABRAS CLAVE

Música irlandesa, tradición irlandesa, festival irlandés, Cáceres Irish Fleadh, sesión irlandesa

ABSTRACT

For over 15 years, Irish music is present in the city of Caceres, although not yet known for the local public. First, almost every weekend (especially on Fridays), a group of musicians are in a bar / pub for "Traditional Irish Session", which makes Traditional Irish Music is very present in the nightlife of Caceres. Following this passion for this music, in 2004 the "Caceres Irish Fleadh" was born. That as M. T. Hidalgo (2014) says, is "an event that gets together in a single weekend to a huge number of musicians from around the world, turning the city into an embassy of Irish music".

KEY WORDS

Irish music, traditional Irish, Irish festival, Caceres Irish Fleadh, Irish Session.

LA MÚSICA IRLANDESA TRADICIONAL

La música es un medio de comunicación ancestral que juega un papel fundamental en la construcción de la identidad cultural de un pueblo. Pero esta música puede sufrir cambios a lo largo de la propia historia, sin perder por ello la esencia que hace que sea, inconfundiblemente, la música de ese pueblo.

Refiriéndonos específicamente a la música tradicional irlandesa encontramos, siguiendo a Jarazo (2011), varias fechas importantes en su evolución, documentación, estudio y difusión:

- Hasta el siglo XVI. Muchos expertos coinciden en que tenía unas características muy marcadas, pero la falta de documentación y notación musical impiden su verificación.
- Siglos XVII al XIX. A partir del siglo XVII se comienza a documentar la música tradicional en Irlanda. Principalmente son temas instrumentales para la danza y canciones en gaélico irlandés (normalmente, las más antiguas) o inglés (tras la colonización británica). Gran parte de la tradición de las canciones aristocráticas gaélicas se perdió antes del siglo XVIII.
- Siglo XX. La música irlandesa tradicional sufre profundos cambios, pasando ésta del ámbito doméstico o privado al pub o público, debido, principalmente a la aparición de los medios de comunicaciones y la tecnología. Otro gran fenómeno que influyó profundamente a la música tradicional, durante este siglo, fue la inmigración. Dándose con ella un transvase musical y cultural.

Características de la música tradicional irlandesa

Las principales características de la música tradicional irlandesa son:

- La transmisión oral.
- El anonimato de las composiciones.
- La sencillez melódica. Las variaciones y los adornos los añade el intérprete de la obra durante su ejecución.
- La ejecución de la obra. Depende la habilidad y creatividad de cada músico.
- No profesionalidad de los músicos en la música tradicional, dada la carencia de un público.

La ornamentación depende de tres factores:

- Sumando tripletes, por ejemplo: tresillos, rolls, crans, etc.
- Leves variaciones de ritmo, combinando adornos binarios en ritmos ternarios y/o viceversa.
- Cambiar el orden sin romper la forma.

Los palos y los sets.

En música irlandesa se tocan diferentes palos, entre los que encontramos:

- Jigs o gigas: danza de origen inglés, en la que uno o dos solistas tocan una música rápida y compleja en compás de 3/8, 9/8, 6/8 o 12/8. Además de estar muy arraigada en la tradición irlandesa, fueron muy populares en Escocia e Inglaterra en el siglo XVI.
- Slip jig: es una danza popular típica en la música tradicional irlandesa. Tiene un compás ternario de 9/8.
- Slides: danza folklórica de la música tradicional irlandesa, conocido también como simple jig. Suele estructurarse en un compás de 6/8 y, ocasionalmente, 12/8. El nombre slide deriva del movimiento deslizante que hacen los bailarines con los pies.
- Reels: Es la forma más popular en la música irlandesa. Son un tipo de danza popular, de ritmo vivo e interpretado a velocidad rápida. Tienen una estructura cuaternaria, por lo general, en compás de 4/4 y suelen componerse de dos partes A y B de ocho compases cada una. Existen dos formas: doubles reels (AABB) o reels (ABAB).
- Hornpipes: danza tradicional muy popular en la música de Irlanda. Tiene un ritmo de compás cuaternario, por lo general 4/4. Consta de dos partes de ocho compases cada una, que pueden o no repetirse. Se asemeja a los reels, pero se interpretan a un tiempo más pausado y uniforme.
- Polkas: De origen polaco. Con un compás de 2/4, en la polka irlandesa la segunda y cuarta corchea de cada compás está ligeramente enfatizada. El acento se hace en el tiempo débil.
- Mazurcas: Se dio a conocer por toda Europa, junto con la polka, durante la segunda mitad del siglo XIX. Escrita en compás ternario (3/4), se caracteriza por sus acentos en los tiempos 2º y 3º, semejante al vals.
- Valses: Su característica más significativa es que sus compases son de 3/4.

Podemos definir un set como una secuencia de 3 o más temas que se tocan seguidos, resultando un tema único, respetando armonía y ritmo afines.

¿Qué es una "irish session"?

Son encuentros informales en pubs en los que la gente toca música tradicional irlandesa. En lengua irlandesa la palabra sesión es seisiún. Encontramos tres tipos de sesiones: instrumentales, de canto y mixtas.

A modo general, existen unas reglas internas de funcionamiento de las sesiones, que pueden variar ligeramente según el lugar:

- Por lo general, el músico de mayor edad es el líder o director de la sesión. Pero no es un puesto rígido, ya que en cualquier momento cualquier otro músico puede pasar a este papel.
- El objetivo en una sesión no es proporcionar música para una audiencia de oyentes pasivos, aunque los habituales a menudo vienen con el expreso propósito de escuchar. Los músicos tocan para sí mismos no para un público.
- La sesión es una experiencia que es compartida, no una actuación que se ha comprado y/o vendido. No son un concierto.

Las sesiones son un aspecto clave de la música tradicional, y algunos dicen que es el ámbito principal en la que la música se formula y se innova.

Socialmente, las sesiones han sido a menudo comparadas con una tarde de juegos de cartas, donde la conversación y la camaradería son un componente esencial. En muchas comunidades rurales en Irlanda, las sesiones son una parte integral de la vida comunitaria.

LA MÚSICA IRLANDESA EN CÁCERES.

Allá por 1991-92 un grupo de músicos de Cáceres comenzaron a especializarse en música irlandesa. Aprendieron de escuchar a grupos como “The Chieftains” o “Gwendal”. Se aprendían las canciones por imitación, sin utilizar ninguna técnica específica de este tipo de música. Al poco tiempo estos músicos formaron el grupo “Highland”.

Durante este tiempo llegó a Cáceres, desde Italia, Luigi Giuliani (violinista de música irlandesa) y trajo con él la irish session. Cuando estuvo instalado, Luigi conoció a los miembros de “Highland” y les propuso quedar para tocar en un pub. Pronto se empezó a convertir en una costumbre: quedar los domingos sobre las 21 horas para tocar música tradicional irlandesa. De este modo, la Irish Session cacereña nació, aproximadamente en el 2000-01. Poco después la sesión fue creciendo con la aparición de nuevos músicos. Curiosamente empezaron a ir porque al pasar por la calle del pub, escucharon la música y entraron a ver. Tras hablar con los que ya hacían sesión, les facilitaron partituras y repertorio conocido por todos. Al poco tiempo se unieron a ella y actualmente continúan con ello, con la salvedad de que se realiza los viernes.

De forma paralela, en el año 1998-99, surgió en Cáceres la formación “Los Niños de los Ojos Rojos”, los cuales incluyen en su repertorio temas de música irlandesa tradicional fusionados con música balcánica, extremeña, ska, reggae,.... Con tres discos editados y el cuarto en camino, podemos mencionar como ejemplo

los temas: “El tío Sebas” (1º disco), “La Galleiteira” (1º disco), “El Octavo Payasero” (2º disco), “La Luna de Chomin” (3º disco) o “Sé feliz” (4º disco).

Ya por el 2003-04 se formó “El 7 de trébol”. A este grupo le siguieron las formaciones “Beltaine” y, ocasionalmente, “El Pelujáncanu” (se dedicaba a folklore irlandés y balcánico, principalmente). Posteriormente se formaron los grupos: “Find Enma” y “Scath”.

La presencia de la música irlandesa en Cáceres, se hace presente, sobre todo, a través de los diferentes grupos que han ido surgiendo y que han ido incorporando a sus repertorios temas tradicionales irlandeses o composiciones propias, de estilo irlandés; que luego han tocado por diferentes festivales de índole regional, nacional e internacional.

LA SESIÓN IRLANDESA TRADICIONAL EN CÁCERES.

B. Foy (2009), define una sesión como un encuentro relajado e informal de músicos irlandeses tradicionales con el fin de celebrar su interés común en la música tocando juntos. Reforzando la cultura del irlandismo en todo el mundo.

Actualmente, cada viernes a partir de las nueve de la noche se hace sesión irlandesa en uno o dos pubs de Cáceres .

El número de músicos varía entre 3-4 hasta unos 20 músicos. Ya que algunos son de fuera de Cáceres y otros tocan en grupos (de este y otros estilos) y suelen viajar los fines de semana. O bien porque vienen de fuera o porque es el festival “Irish Fleadh”.

En la experiencia musical de los miembros de la sesión hay una gran variedad: desde la formación clásica superior de conservatorio hasta el autodidacta que toca de oído. Por lo que se puede deducir que es un grupo muy abierto a nuevos miembros, los únicos requisitos son saber tocar (lo suficiente como para seguirles y no molestar) y conocer repertorio.

Los instrumentos de la sesión cacereña

Los instrumentos que podemos encontrar en la sesión de Cáceres son:

- Violín: entre 1 y 3, pero lo normal son 2.
- Guitarra: en general 1, pueden ser hasta 3.
- Bouzuki: instrumento de procedencia griega, parecido a un laúd con el mástil más largo y más fino, de 4 cuerdas dobles.
- Banjo.
- Mandola: instrumento de cuerda afinado como un violín, que se toca con púa.
- Acordeón.

- Concertina: una o dos. Pequeño acordeón hexagonal u octogonal, puede tener desde 30 a 48 botones (cada botón reproduce dos notas, una abriendo y otra cerrando el fuelle).
- Uilleann pipe: gaita irlandesa. Tiene la particularidad de que no hay que soplar ya que tiene un fuelle a compaginar con la bolsa, su práctica es de gran dificultad.
- Whistle: pequeña flauta de pico irlandesa que consta de 6 agujeros y afinación diatónica normalmente en Re, aunque hay otros tonos.
- Flauta irlandesa: flauta travesera de madera con 6 agujeros normalmente sin llaves (pero puede llevar hasta 8 llaves) y con la misma afinación que el whistle.
- Bodhran.

El peso de la sesión recae en los solistas: violín, flauta irlandesa, uilleann pipe, whistle, concertina, que tratan de tocar los máximos “palos” de música irlandesa como por ejemplo: jigs, slides, reels, polkas, mazurcas, entre otras. La armonía es llevada por la guitarra, mandola, bouzouki. El bodhran y la guitarra se encargan del ritmo.

El mecanismo de la sesión es la continuidad de temas dentro de cada palo; cada solista trata de ligar un tema con el del solista anterior, por tono afín, para que haya fluidez tonal y así se conforma un set. Por ejemplo: “The kid on the mountain” (sleep jig en Mi m), “The whinny hills of Leitrim” (Re M y Sol M) y “The humours of whiskey” (Si m).

El festival “Irish Fleadh” de Cáceres.

Otro fenómeno de la música irlandesa en Cáceres es el festival “Irish Fleadh”, que se realiza el segundo fin de semana de noviembre desde 2004. A este festival asiste gente de toda España y diferentes nacionalidades, pero lo más importante es que vienen profesores de Irlanda a dar los talleres (instrumentos, canto y danza). Esto permite que los músicos asistentes al festival aprendan las técnicas específicas de los diferentes instrumentos, los adornos, el fraseo,... También permite ampliar mucho el repertorio ya que se aprovecha para intercambiar las canciones que los músicos locales conocen con otras de los músicos de fuera.

En un comunicado sobre el primer Fleadh y leemos, según Giuliani (2004), “un Fleadh tiene connotaciones mucho más amplias que la de un simple concierto, puesto que forma parte de la identidad y la cultura tradicional irlandesa. El objetivo

del encuentro musical en Cáceres es fomentar la participación y para ello hay previstas actividades como talleres y music sessions o reuniones de músicos en locales de Cáceres, a las que están invitadas todas las personas que sepan interpretar música irlandesa.”

Tal y como nos dice M^a Teresa Hidalgo (2014), es “un evento que consigue reunir en un solo fin de semana a un ingente número de músicos de diferentes partes del mundo, convirtiendo la ciudad en una embajada de la música irlandesa”.

Durante los días que dura el festival, algunos pubs de Cáceres, principalmente en la zona del casco histórico, se convierten en sede de las múltiples sesiones que se hacen de forma simultánea.

Es un momento de reunión e intercambio. Vienen los “colegas” de fuera y gente nueva, hay sesiones a lo largo de casi todo el día. En ellas se aprenden nuevas canciones o sets que aquí no son conocidos, se comentan las técnicas instrumentales aprendidas desde el año pasado, etc.

Durante los tres días que dura el festival, la ciudad se llena de músicos y de gente que viene a verles y disfrutar con su música, a ver a los grupos o a asistir a los diferentes talleres.

BIBLIOGRAFÍA

FOY, BARRY. (2009) “Field Guide to the Irish Music Session”. Seattle, Wa: Frogchart Press.

GIULIANI, LUIGI. (2004) Primer comunicado de prensa sobre el Irish Fleadh. www.unex.es/unex/servicios/comunicacion/archivo/2004/102004/art1 (consultado en 2010, la página ya no existe)

HIDALGO HIDALGO, MARÍA TERESA. (2014) “CÁCERES IRISH FLEADH 2014 Embajada de la música irlandesa en España “. SIBE Sociedad de Etnomusicología. Cuadernos de Etnomusicología. Número 4, páginas 33-36. <http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-4-10-hidalgo-hidalgo-caceres-irish-fleadh.pdf>

JARAZO ÁLVAREZ, RUBÉN. (2011). “Estereotipificación y otredad en la música tradicional irlandesa. Una perspectiva diacrónica.” Localizado en: Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos: Actas del IV Congreso de la SELICUP/coord. Por Patricia Bastida Rodríguez, Catalina Calafat Ripoll, Marta Fernández Morales, José Igor Prieto Arranz, Cristina Suárez Gómez. Página 37. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=497531>

**OS FESTIVAIS MUSICAIS DE PÓVOA DE VARZIM E MARVÃO:
DOIS CASOS DE ESTUDO MUITO DIFERENTES**

***The Póvoa de Varzim and Marvão Music Festivals: Two Very Different
Case Studies***

Bernardo Mariano

RESUMO

Esta comunicação debruça-se sobre dois festivais internacionais de música clássica existentes em Portugal: o da Póvoa de Varzim, cidade costeira a norte do Porto, e o de Marvão, pequena vila-fortaleza no Norte do Alentejo, junto à fronteira espanhola. O primeiro é um dos mais antigos e estáveis eventos no seu género neste país, remontando a primeira edição a 1979, enquanto que o segundo é o mais recente, tendo arrancado em 2014. Através de uma análise de dados fornecidos pelas entidades promotoras de ambos os certames, pretendemos perceber de que modo estes eventos estão implantados nos seus territórios, como obtêm financiamento, como geram receita, o efeito económico que induzem e de que forma promovem turisticamente os locais onde estão sediados.

KEYWORDS

festivais de música clássica, festivais de verão, implantação territorial, meios de financiamento, retorno económico, turismo cultural-musical

ENQUADRAMENTO

A existência em Portugal de festivais de verão dedicados à música clássica é uma tradição bem assente. O caso mais antigo é o dos festivais de Sintra e do Estoril, ambos nos arredores de Lisboa, cujas origens remontam, respectivamente, aos finais dos anos 50 e aos inícios dos anos 60. O primeiro deve a sua existência à acção da marquesa de Cadaval (depois, com colaboração da Fundação Gulbenkian), uma das maiores mecenas musicais do século XX (1901-1997), ao passo que o segundo surgiu como extensão natural dos Cursos Internacionais de Música (masterclasses) do Estoril, “animado” pela projecção internacional-turística do Estoril, a mais antiga zona balnear cosmopolita de Portugal.

Este panorama enriqueceu consideravelmente após a Revolução do 25 de Abril de 1974 e consequente instituição da democracia, a qual trouxe com ela a atribuição de acrescida autonomia aos municípios portugueses, isto é, a criação de um verdadeiro poder autárquico.

Surgiram assim novos festivais dedicados à música clássica impulsionados de forma relevante, e por vezes mesmo determinante, pelas autarquias locais. São os casos, primeiramente, e para honrar os mais antigos, de Espinho e Póvoa de Varzim (a exemplo do Estoril, estâncias balneares de cariz tradicional, mas situadas a primeira a sul e a segunda a norte da cidade do Porto), mas também da Casa de Mateus/Vila Real (Trás-os-Montes), dos Capuchos (Costa da Caparica, arredores sul de Lisboa, entretanto extinto), de Leiria (centro de Portugal), de Alcobaça/Cisternúsica (centrado no mosteiro de Alcobaça, edificação do século XII e sede histórica da Ordem Cisterciense em Portugal), de Coimbra/Festival das Artes (centrado na Quinta das Lágrimas, local mítico associado à trágica – e bastante musicada - história dos amores do rei D. Pedro I e D. Inês de Castro) ou, ainda, caso mais recente, do Festival Ao Largo, organizado pelo Teatro Nacional de São Carlos (teatro de ópera de Lisboa). Além de outros de mais pequena dimensão ou de mais efémera duração.

Se atentarmos na localização geográfica dos locais acima enumerados, repararemos que, com excepção do Festival da Casa de Mateus, todos eles se situam a menos de 50km da costa (do litoral), o que nos remete para uma realidade que é uma tendência inexorável e que a própria Revolução não alterou: a desertificação do interior de Portugal, devido à emigração para o estrangeiro ou para o litoral (sobretudo, o eixo cujas extremidades são a Grande Lisboa e o Grande Porto). Isto trouxe consigo a concomitante rarefacção de oferta cultural, e nomeadamente musical clássica, nesses espaços (regiões do Alentejo, da Beira Interior e de Trás-os-Montes). E a excepção mencionada confirma de tal modo a regra que o dito Festival Casa de Mateus já não se realiza desde 2005 (ano da última edição)!

Em todo o caso, podemos hoje afirmar que um processo de recuperação (ou de reacção) se iniciou já, com o surgimento de algumas iniciativas muito interessantes no ‘Hinterland’ português. São os casos do Festival de Arte Lírica em Ferreira do Zêzere (centro de Portugal, próximo de Tomar), do itinerante Festival Terras Sem Sombra, no Baixo Alentejo (o qual é antes um Festival “de Primavera”), e dois exemplos muito recentes e ambos bastante próximos aqui de Cáceres: o Festival Fora do Lugar, em Idanha-a-Nova (Beira Baixa), iniciado em 2012 (que é um festival “de Inverno”) e o Festival Internacional de Música de Marvão (Alto Alentejo, entre Portalegre e a fronteira espanhola), iniciado em 2014. Em ambos estes últimos casos, estamos a falar de territórios raianos, distantes mais de 200km do Oceano Atlântico.

OS ‘CASE-STUDIES’ EM APREÇO

Decorre portanto do acima exposto que os dois festivais por mim seleccionados para esta comunicação têm natureza e características muito diferentes.

De um lado, o Festival da Póvoa de Varzim, evento estabilizado, já, a caminho da 38.^a edição, realizado numa zona balnear de tradição e associada a um casino, situado perto da cidade do Porto e integrando-se hoje ele próprio na Área Metropolitana do Porto.

Do outro lado, o Festival de Marvão, evento recentíssimo, realizado num local improvável: uma pequena vila histórica muralhada anichada no cimo de um morro, a quase 900m de altitude, sede de um pequeno município que passa por ser o concelho de população mais reduzida em todo o território português, ele próprio inserido numa região bastante depauperada em termos populacionais, mas na qual se tem verificado um interessante fenómeno de repovoamento por cidadãos oriundos de outros países europeus.



Imagem 1. Marvão

Ainda assim, um pormenor os aproxima: a “faísca”, chamemos-lhe assim, que os fez nascer – em ambos os casos, provinda de um artista. No caso do festival da Póvoa de Varzim, ela partiu primeiramente de José Sequeira Costa (n. 1929), pianista português de projecção internacional, discípulo do grande pianista, compositor e pedagogo José Vianna da Motta (aluno de Franz Liszt em Weimar). Foi de Sequeira Costa a ideia, ou sugestão, por ocasião de um recital que realizou na Póvoa de Varzim, de a empresa concessionária do jogo, a SOPETE (depois, Varzim Sol) promover a organização de um festival de música no verão. O FIMPV-Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim nasceria em 1979, como Festival da Costa Verde (nome da região turística em que se inseria a Póvoa de Varzim), adoptando a actual designação na década de 90. Sequeira Costa, o pai da ideia, nunca, no entanto, desempenhou qualquer cargo no referido Festival.

No caso de Marvão, foi também de um artista que partiu a ideia, mas neste caso de um estrangeiro (tal como aliás, no caso do Festival de Arte Lírica de Ferreira do Zêzere, criado por um imigrante inglês apaixonado pela ópera que ali se fixou): o maestro alemão Christoph Poppen (n. 1956). Aqui, porém, não foi um concerto a enquadrá-la, mas simplesmente um passeio de bicicleta em família, durante o qual, a dada altura, avistou Marvão lá no alto. Apaixonou-se pelo sítio, adquiriu uma casa no interior da vila e mais tarde ocorreu-lhe que aquele seria um local ideal para sediar um festival de música clássica. A concretização dessa ideia surge em 2014, com a primeira edição do Festival Internacional de Música de Marvão.

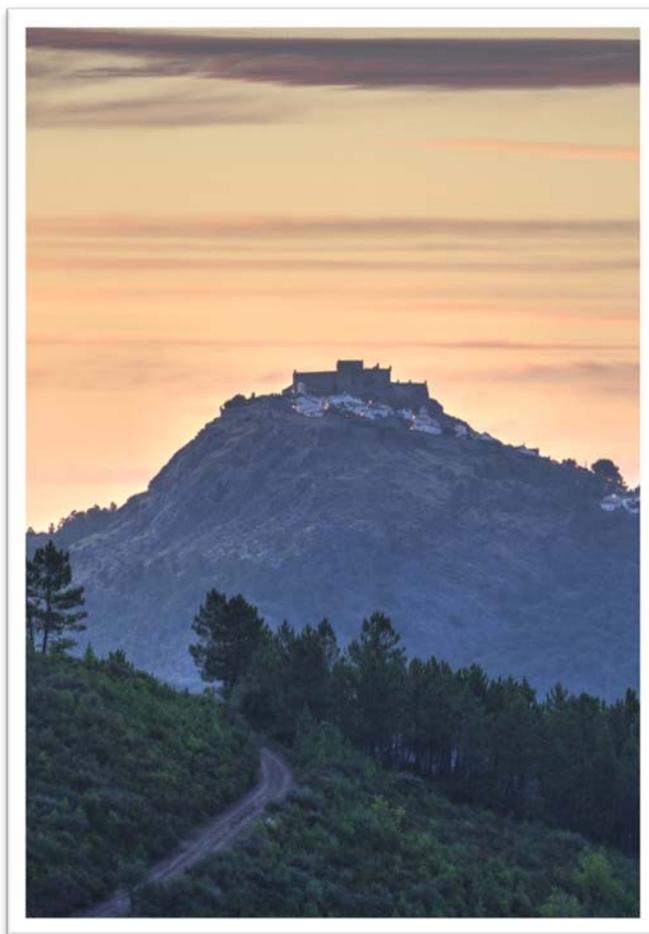


Imagem 2. Marvão

Pai da ideia, Christoph Poppen é o fundador e director artístico do evento, que terá este ano, entre os dias 22 e 31 de Julho, a 3.^a edição, edição essa que contará com dois concertos do lado de cá (espanhol) da fronteira, em Valência de Alcântara.

CASE-STUDY 1: FESTIVAL DA PÓVOA DE VARZIM

O primeiro festival realizou-se em Julho de 1979, a cargo da SOPETE, empresa que geria o Casino da Póvoa de Varzim. A partir de 1994, a Câmara Municipal assumiu a co-gestão do evento, a qual passou em 2003 para a Associação Pró-Música da Póvoa de Varzim. A esta associação cabe desde 2006, com a saída da Varzim Sol (empresa sucessora da SOPETE), a exclusiva organização e gestão do FIMPV. Ela superintende ainda a Escola de Música da Póvoa de Varzim e três estruturas nascidas da interacção gerada entre Festival e Escola de Música: o Quarteto de cordas Verazin, a Orquestra Sinfónica da Póvoa de Varzim (estrutura pontual) e o Concurso de Composição Musical da Póvoa de Varzim.

O Festival conta desde 1997 com apoios anuais, atribuídos após candidatura, concedidos pelo Ministério da Cultura/Secretaria de Estado da Cultura do governo

português, através dos concursos lançados pelo Instituto das Artes (IA)/Direcção Geral das Artes (DGA).

Embora centrado hoje na Póvoa de Varzim, o Festival assumiu nas suas primeiras edições um esforço muito activo de descentralização cultural, levando eventos musicais a toda a Costa Verde, isto é, cobrindo praticamente toda a região do Minho, e chegando mesmo à transmontana cidade de Vila Real.

Ao longo dos anos, o FIMPV foi adquirindo um justo e merecido prestígio entre os festivais de música clássica portugueses, pelo cuidado e critério evidentes colocados na sua programação. O Festival tornou-se principalmente reconhecido pela força e qualidade das suas propostas nas seguintes áreas de programação: recitais de piano, recitais de música de câmara e concertos de música antiga de acordo com critérios historicamente informados - além de um esforço constante de divulgação do repertório português. De facto, olhando especificamente para estas três áreas, verificamos que muitos intérpretes e agrupamentos da primeira linha internacional em qualquer desses três domínios passaram ao longo destes 37 anos pela Póvoa de Varzim, com o que isso naturalmente traz em benefícios para a imagem, prestígio e projecção do Festival.

A edição 2015 contou com 15 concertos, devendo ser dito que a crise financeira que afectou Portugal, sobretudo desde 2010, tem vindo a reflectir-se negativamente na diversidade da programação, como reflexo dos menores apoios que são concedidos pelos principais contributores-financiadores do certame: a câmara municipal e o governo central. Traduz-se isto num orçamento mais limitado, logo, mais condicionado nos convites que pode endereçar a solistas e agrupamentos internacionais. Mas a direcção artística do Festival, a cargo de João Marques, tem sabido não comprometer a qualidade.

A edição 2015 teve um total de 4800 espectadores, o que, dividido pelo número total de espectáculos (os citados 15), dá uma média de 320 por concerto. Deve referir-se que os espaços de realização dos concertos são todos de média (ou pequena) dimensão.

Um inquérito realizado ao longo da última edição e que abrangeu, embora, apenas 200 pessoas, revela, ainda assim, alguns dados interessantes, apesar da representatividade necessariamente limitada que lhe poderemos atribuir.

De acordo com esse inquérito, por exemplo, 56,2% dos inquiridos declara ser frequente espectador dos concertos do FIMPV, o que indicia que o Festival já criou um público fiel que, a cada ano, assiste a vários concertos. Tal impressão foi-nos reforçada pelo director artístico João Marques, que, em conversa telefónica, referiu haver “um núcleo forte de espectadores fiéis”, que ele quantifica algures “entre os 300 e os 400”. Sendo uma pessoa de há muito ligado ao Festival e assistindo a todos os concertos, mais afirma que há “um considerável número de

caras” que vai revendo de concerto para concerto e de ano para ano. Este aspecto terá por consequência que os 200 respondentes ao inquérito poderão, na verdade, corresponder a mais do que apenas 4% do total de espectadores, já que poderão ter assistido a vários concertos, tornando por isso o inquérito mais representativo do que a mera percentagem indica.

Este núcleo forte depende antes de mais da proximidade geográfica: trata-se de pessoas oriundas, ou da Póvoa propriamente dita (44% dos inquiridos), ou da região do Grande Porto em que a Póvoa se insere (no total, 84% dos inquiridos). Note-se ainda a presença de estrangeiros, oriundos do Brasil, de Espanha e de França (5% dos inquiridos).

Somando Grande Porto e estrangeiro, isto significa que apenas 11% do público que respondeu ao inquérito era proveniente de outras partes de Portugal. Uma vez mais, embora conscientes do limitado alcance que qualquer extrapolação deste inquérito deterá, ele serve ainda assim pelo menos de indicador de tendência e estes indicam que a capacidade de captação de turismo festivalero por parte do Festival da Póvoa de Varzim é bastante diminuta, dependendo antes, e esmagadoramente, ora da população residente, ora de população da região envolvente, em cujo caso estamos a falar de movimentos pendulares motivados pelo evento concerto, isto é: pessoas que se deslocam à Póvoa para o concerto e regressam após o mesmo às suas residências habituais. Admitimos ainda que uma parcela destas pessoas tenha residência de férias na Póvoa, que utiliza como “base” na altura em que se realiza o festival (mês de Julho).

Isto significa ainda outras duas coisas: que a direcção do Festival não fará grande promoção internacional do evento – e aqui estaria a pensar antes de mais na região espanhola da Galiza – e que o Festival toma por garantido o público que já formou, o qual encara o FIMPV não tanto como um festival de verão, mas antes como uma temporada de música fixa anual, no mês de Julho (na perspectiva da população local) e de uma temporada extra, de qualidade e da qual pode fruir, quando as temporadas regulares estão no seu período de interrupção estival (na perspectiva, nomeadamente, da população do Porto e arredores próximos, tomando em consideração, aqui, o papel da Casa da Música (Porto) ao longo do ano).

Facto também relevante é a média de idades indicada pelos respondentes ao inquérito: 55% indicaram ter 51 ou mais anos, o que corrobora indicadores regulares que indicam o aumento progressivo da média de idades do público de música clássica. Porém, a terceira faixa etária mais representada é a dos menores de 20 anos, com 11,5% dos inquiridos. Também aqui é muito provável que esta percentagem seja maior, na realidade, pois os mais jovens são também os menos inclinados a dispendir tempo preenchendo inquéritos...

Tal reflecte-se na ocupação profissional dos inquiridos, em que 47% se enquadra nas profissões de estudante ou professor e na condição de reformado. Acrescenta-se ainda que 1/3 dos respondentes declarou ter educação musical, o que é um valor muito elevado e indicia um público esclarecido, facto corroborado pelo indicador de quase 70% terem declarado frequência ou conclusão do ensino superior.

Ao nível do financiamento, o FIMV é apoiado na sua quase totalidade (cerca de 94%) por dois contributores: o Fundo de Turismo do Casino da Póvoa e a Direcção Geral das Artes, numa proporção aproximada de 2:5. Registe-se o valor extremamente diminuto da contribuição do mecenato privado: cerca de 1,7% do orçamento total da edição 2015 do Festival, o qual foi praticamente de 200 mil euros (199.250€)!

No plano do retorno económico do Festival, isto é, do impacto que tem sobre a economia local e correlativo efeito multiplicador, verifica-se que, segundo estudo realizado pela organização do Festival, por cada euro proveniente de dinheiros públicos, há um retorno para a economia (cidade, região envolvente, impostos e Segurança Social) de praticamente dois euros (1,97€). O Festival teve um impacto económico global (produtividade e volume de negócios na região) de aproximadamente 370 mil euros (367.724€), gerando na economia um ganho de cerca de 168.500 euros, querendo isto dizer que o FIMPV teve uma “taxa de cobertura” (ganhos gerados na economia/custo total do Festival) de 85%.

O Festival gera ainda 182 empregos directos e 462 empregos indirectos, considerando indistintamente os permanentes e os temporários/sazonais.

CASE-STUDY 2: FESTIVAL DE MARVÃO

Bastante diferente é o caso de Marvão. Aqui, estamos em plena interioridade, numa região bastante desertificada e distante dos grandes centros (Lisboa/Porto), com uma população sem acesso próximo e regular a concertos de música clássica durante o ano. O mesmo se verifica ao nível do acesso a uma instituição oficial de ensino da música: a capital de distrito mais próxima, Portalegre, tem apenas um Conservatório Regional que funciona em condições muito precárias, quer logísticas, quer financeiras, sendo que as opções se resumem a viajar até Évora (a 124 km de distância) ou Castelo Branco (a 100km), sendo que ambas as cidades estão dotadas, além disso, de uma Escola Superior de Música, respectivamente a Escola de Artes da Universidade de Évora (EA-UE) e a Escola Superior de Artes Aplicadas (ESART).



Imagem 3. FIMM

Temos assim que as premissas são, para Marvão, muito diferentes das verificadas para a Póvoa de Varzim.

Assim, o Festival depende, em Marvão, da sua capacidade de mobilização das populações locais (contudo desprovidas, como dito, de hábitos de escuta da música clássica e, regra geral, com fraco poder de compra) ou da sua capacidade de atracção de populações forasteiras, vindas quer da região envolvente (aqui se incluindo a Extremadura espanhola), quer da região de Lisboa, quer ainda de turistas oriundos do centro-Norte da Europa – o tal turismo festivaleiro de que é tema aqui. A diferença é que tal significa, para os dois últimos grupos, uma permanência mínima justificativa da deslocação, implicando por isso pernoita, isto é, uma estada mais (vários dias/uma semana) ou menos (um fim-de-semana) prolongada.

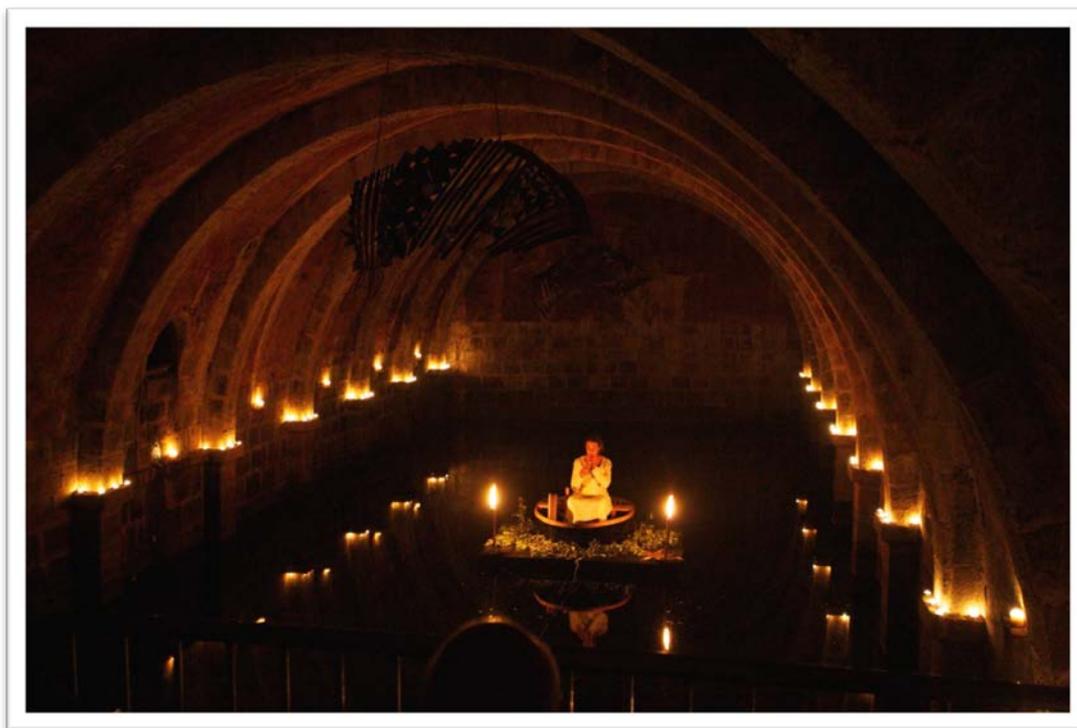


Imagem 4. Concerto na cisterna, FIMM

A edição 2015 do FIMM implicou, só ao nível dos artistas participantes e do pessoal envolvido na organização, receitas no valor de quase 25 mil euros para um total de 14 instituições hoteleiras locais (Marvão e Castelo de Vide), correspondentes a um total de 518 dormidas/pernoitas, além de quase 5 mil euros em refeições. Temos assim que a economia local, só no domínio da hotelaria e da restauração – e cingindo-nos nós ao universo de artistas e pessoal da organização – recebeu 30 mil euros do FIMM.

Este valor, somado a gastos com deslocações de artistas e organização (18 mil euros), mais ‘cachets’ de artistas e honorários (organização e logística) no valor de 175 mil euros, significou um custo total primário do Festival de 219 mil euros.

Outra significativa diferença é que a maior parte deste montante (cerca de 2/3) foi suportada por instituições privadas, nomeadamente fundações alemãs dedicadas à promoção das artes, cabendo o outro 1/3 à Entidade Regional de Turismo do Alentejo.

Ao nível da bilheteira, foram emitidos 3600 bilhetes, sendo que o número de visitantes da vila, considerando períodos homólogos pré-2014 (antes do início do Festival) e a edição 2015, aumentou em cerca de 85%.

Em qualquer caso, comparando com os valores de público indicados para um festival tão estabelecido, mesmo tradicional, como o da Póvoa de Varzim, verificamos que na sua segunda edição o Festival de Marvão atingiu 75% do público do FIMPV, o que é bastante encorajador.

O facto de ter nascido há tão pouco tempo, logo, não estar ainda implantado, e a falta de estudos de público mais aprofundados, conduzidos, fosse pela organização, fosse por serviços da câmara, explica a parcimónia de dados que posso expor aqui.

Segundo declarações de um responsável pela organização do Festival, habitante local, a mais-valia maior trazida pelo Festival será turística, trazendo consigo a internacionalização da vila. Segundo esta fonte, Marvão começa a aparecer no mapa e a ser mencionada, referindo ele, a propósito, já ter sido contactado “por mais do que uma agência”, oriundas do mercado nórdico e da Europa central. Corroborando as palavras que acima escrevemos sobre o turismo festivaleiro, a tendência inevitável será, na sua opinião, a de articular o Festival com permanências mais prolongadas, inserindo-o numa filosofia abrangente de férias/Festival/passeio(s), tornando o FIMM parte integrante de um circuito ou “pacote” turístico local.



Imagem 5. FIMM

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesem as suas diferenças, que são de facto bastante grandes, estamos a falar, quer no caso do FIMPV, quer no do FIMM, de dois festivais de pequena dimensão ao nível europeu, tomando em consideração os respectivos orçamentos, no valor aproximado de 200 mil euros, o que faz deles eventos “de nicho” no panorama dos festivais europeus.

A falta de tradição no investimento neste tipo de oferta cultural, face a outra oferta cultural de apelo mais popular, por parte das câmaras municipais; a pouca sensibilidade da população portuguesa, em geral, para a música clássica; o poder de compra limitado da maior parte da população; uma muito imperfeita lei do mecenato cultural que desincentiva a maior parte dos agentes económicos privados de fazerem contribuições para este tipo de eventos, porquanto não lhes são dadas contrapartidas vantajosas; a crise financeira atravessada por Portugal nos últimos anos, que levou a um decréscimo bastante significativo dos apoios públicos à actividade artística e, em paralelo, das transferências do Estado central para as câmaras municipais; a crise económica que o país atravessa já há 15 anos, com crescimento anual da economia diminuto (quando positivo) ou mesmo negativo, com os reflexos (a percepção) que isso tem sobre as pessoas (o público) e as empresas. Tudo isto são factores que explicam a pequena dimensão destes festivais.

Depois, no quadro da paisagem europeia de festivais de música, há uma potencial saturação da oferta, sendo já várias centenas os festivais de música clássica que Europa fora se realizam anualmente entre junho e setembro. Além disso, há a periferia geográfica de Portugal no contexto europeu. Tudo isto são factores que obrigam qualquer festival em Portugal, e especificamente os dois que aqui tratámos, a pensar na forma de promoção do seu evento no mercado internacional, de modo a que se consiga criar um produto turístico diferenciador, aliciante e atractivo, que ultrapasse o “handicap” da pergunta-tipo que qualquer turista melómano centro-europeu fará: “Para que hei-de eu ir a um festival de música clássica em Portugal, se tenho tantos e mais próximos à disposição, e na maior parte das vezes com programação tão ou mais apelativa?” Achar uma resposta cabal para esta questão é imperativo para qualquer festival deste género em Portugal.

Seja como for, estaremos sempre muito, muito longe de um mega-evento como o Festival de Salzburgo, com mais de um mês de duração e a programação do nível que todos conhecemos. Isto já sem falar dos impactos económicos associados que recaem sobre cidade, região e país (Áustria), os quais atingem um valor aproximado de 300 milhões de euros, ou seja, mais de 800 vezes o Festival da Póvoa de Varzim (para Marvão não dispomos de dados fidedignos)! Esse é de facto, senhoras e senhores, um “outro campeonato”, uma outra Europa.



THE IMPACT OF FOLKLORE FESTIVALS ON SMALL MUNICIPALITIES: "FESTIVAL DELLA COLLINA" CASE STUDY

Francesco Zaralli, Marco de Cave

ABSTRACT

The majority of the studies on folkloric festivals are focused on the social and economic benefits when it comes to their capacity of moving social mechanisms and business interests, however little study has been done on the construction of transnational identities and of festivals as agents of change in local identities, as happened in Cori. In particular, it was measured a good percentage of people which decided to create families resulting to be binational. In this sense, the level of openness and the normality of cohabiting with foreign people has created high levels of social tolerance. Furthermore, welcome and the remarked limen changed across the years and the editions of Festival della Collina.

The paper aim to measure and describe this phenomenon gathering the report of the former president of the festival and the latest one and the perspective of a sample of inhabitants of the town.

KEYWORDS

Impact of festivals, Festival della Collina, Cori, Italy, World music & dance

1. GENERAL HISTORICAL CONTEXT

Right after the Second World War, even considering the slight growth brought by the hydraulic reclamation done during the fascist dictatorship, the Province of Latina was still underdeveloped and it was highlighting similar parameters to the southern areas. In fact, the local average wage, corresponding to the 66.8% of the national average wage, was similar to the southern one (66.4% of the national average wage).

When it comes to two other basic parameters to measure the development of the area, such as illiteracy and the infrastructures the scenario seems to be even more hopeless. The 16,7% of the population over 6 years old was illiterate (not able either to read nor write) and the actual infrastructures were even less than the South, sure enough, in the middle 50s the roads of the province of Latina were 245 Km every 1000 Km². Hence, the province had 150 Km of roads less for the same amount of Km² than the South and 300 Km less than the rest of Italy.

For this reasons the national government established a special economic policy/strategy of intervention to address a higher budget to the central and southern areas of Italy. The intervention was called "Cassa del Mezzogiorno" and it was addressed to three different actions i) development of the industrial sector ii) development of the primary sector, especially the modernisation of agriculture; iii) the development of infrastructures and/or other kind of major works.

Between 1960 and 1970 new aqueducts were built as well as coastal roads and new hospitals. The main results of the public intervention were in the industry and agricultural sectors, in fact, the biggest part of the investments were used to drain the land where the canals of the reclamation were damaged during the war. In general, this period was an expanding one, due to the positive conjunction between the international growing economy and the progress in Italian economy and society.

In this way, folklore and more in general culture were positively affected through more investments at local level. This brought to the reinforcement of pre-existing cultural scripts as described in the following paragraph.

2. HISTORICAL CAROUSEL OF THE NEIGHBOURHOODS OF CORI AND FESTIVAL DELLA COLLINA EXPERIENCE. A GENERAL OVERVIEW ABOUT THE CONDITIONS FOR AN IDENTITY 'CHANGE'.

Cori is characterised by two main events which have profoundly shaped and reassessed its local folklore and self-perception as a folklore-friendly town.

Carosello Storico dei Rioni di Cori (Historical Carousel of the Neighbourhoods of Cori) was founded in 1937 through the imposition of fascist authorities of the revival of historical costumes. In Cori, in particular, it refers to the worship of the Holy Lady traced back to 16th century. The Holy Lady of the Rescue (*Madonna del Soccorso*, in Italian) is also the most important figure adored in the town, a character which is not different from many other towns in central and southern Italy.

The Carousel is the figurative representation of the different social strata of Renaissance, repeating in a fictional way the election of the podestà, the ancient mayor of the local noble-led government. It involves local families to cross the town wearing all Renaissance costumes, followed by horsemen and all kind of different ancient workers. For the first time, during the thirties of twentieth century, flag throwers appeared, repeating an old tradition which had been held every year in the Testaccio Games in Rome to worship the Pope. Flag throwers, once the first group in Cori was born in 1966 (Rioni Renaissance Flag Throwers from Cori), became a stable part of the performance, further presenting themselves as an integrating part of Cori identity.

Instead, Festival della Collina is an international festival born in 1974 founded by the Cori's county tourism office with the active role of Rioni Renaissance flag throwers and Cori municipality. It has aimed at hosting for around ten days folklore groups from countries of any continent, making them live and interact within Cori for such a period.

Such a manifestation has constituted ideal basis for a progressive internationalisation of Cori, making people used to the visual presence of foreign people during the 70's when immigration did not existed yet in Italy as an international phenomenon. In fact during that period immigration in Italy was only referred to be an internal one, while the Country was considered an emigrating one, which means that Italians used to move abroad and not in the opposite way. Indeed, such presence reshaped or in a way made more concrete something which has traditionally been part of Cori, the hosting culture associated with pilgrims (as Cori is crossed by Francigena route) and the international relations brought by Church-related activities. At the moment, Cori hosts Latium Festival, a manifestation repeating the same schemes of Festival della Collina.

The presence of extra-Italian people enabled local people to reflect about their traditions and to progressively refine them in the common local imaginary.

3. THEORETICAL ORIENTATION

The starting point of tourism anthropology is the analysis of the encounter, which means the physical and cultural meeting between the tourist and the hosting group. The fundamental relation can be framed within the concept of hospitality.

Such word indicates anthropologically the relationship between the stranger and the hosting culture/group that can be enucleated in the following dimensions:

- a) Horizontality regards the relationship between the travelling groups
- b) Horizontality regards also the ways, the process, the evolution of the hosting community
- c) Profundity of the touristic phenomenon – how and how much tourism can shape and change local community in its cohesion and in the physical features of the hosting place?

Indeed, in each encounter a line is drawn between the host and the hosting, as there had been a line between the backstage and the front-stage. Indeed, one can talk about an impact when there is a continuous flux of visitors which operates through time and space, specifically targeting one community and becoming vehicle of change.

In fact, tourism can be seen as an agent of change, as a means of change, bringing into a community the basic stage of modernity. Much of it depends on the width of the phenomenon and on the local habit to social traffic. Tourism is seen as a flux of travellers and as a flux of capital, as well as it introduces the logics of monetization of relations and the profitability of activities. The outcomes of such continuous action could be diverse, from the impoverishment to the enrichment of the specific site, widely or for a specific social stratum, or it can change the cultural lines and modalities.

In this sense, it is useful to introduce the concept of heritage, which may enhance our analysis. Heritage must be understood as a whole of values, goods and patrimony which a human groups receives as a legacy of the past. In other terms, it is the set of particular pre-existing traditions of a specific human space from which social actors obtain their substance in terms of belonging, and on which they base their living strategy. Hence, each place has its material and spiritual stock that can be more or less vital depending on the social activities and on the acquired values. Certainly, such cloud of traditions, items and values is not a fenced totality, but it always requires one to adapt and to translate it to the actual situation.

One must consider as part of the heritage different themes and typologies of goods, such as monuments, old artefacts from the artisanship, material culture, architecture, archaeology, the environmental patrimony, the panoramas and the existing environmental culture, etc. Such elements constitute the construction of the 'setting' in which travellers make their trips, opening and multiplying the relations between centre and periphery – the last tendency is the transformation of peripheries into centres as the higher mobility has created the basis for a kind of diaspora of humans and spaces.

Indeed, it is hard to affirm that tourism has created all of this. However, it is important to introduce the concept of heritage tourism. When it comes to the set of traditions, the locals have an interpretation of their traditions which is different and may be conflicting from the one of the tourists. From this meeting (between locals and foreigners), conflicts and mutual interpretations may arise and produce different effects. Tourism is a specific encounter/conflict of different interpretations about the specific resources of a human space which creates a number of processes within economy, identities and politics. Such processes can create conflicts or re-shape a certain identity. This can be the case of thermal tourism – it deeply change the local imagination of communities hosting such activities.

Apart from being a texture of economic and social relations, tourism is also a certain type of knowledge – the tourist is indeed moved by the desire of visiting places, meeting people, in the pursuit of an authentic experience with locals, balanced by an offer determined by locals. In this process of progressive commercialisation of local culture, anthropology has offered different types of models to describe the evolution of identity. In particular, the adaptive change of local identity may lead to its denaturalisation or, at the opposite extreme, to its reinforcement.

In this sense, the first model is the Alarde model, according to which the flux of visitors produces strong effects of commercialisation with the local culture and its historical manifestations. The second model is the Amish model which favours the reinforcement of local identity towards the tourists. Between the first and the second model, there is an intermediary position which is described through the Bali model. According to this model, all the aspects of everyday life take part to the touristic life and the local community ‘dramatises’ itself for tourists, at the same time elaborating the sense of ethnic belonging.

The Bali model puts the basis for the enrichment of local culture, creating new lines and borders between locals and tourists, at the same time guaranteeing resources for the local community. Indeed, this is in line with the general anthropological analysis according to which the past can be lived and imagined only if it is interpreted through the light of the present.

Such a theoretical horizon will be used in order to understand the phenomenon of the Festival della Collina and how it condensed pre-existing cultural facts, together with the creation of new cultural spaces to be exploited. In this sense, the research must go in that direction, filling a gap when it comes to the process of identity elaboration at local level. To do so, the operationalisation of change and resistance of the local culture has been done through the usage of resilience-adaptive change terms, understanding how people have or not reacted to such an event.

Festival della Collina is to be understood as part of the touristic offer of Cori and therefore attractors of people's movements and interactions. In this sense, it is possible to apply the general categories before explored.

4. ANALYTICAL FRAMEWORK



Starting from the model (fig.1) developed by Derrett (2006), it is possible to see all the previous mentioned elements in an aggregated framework.

Figure 1. All the actors in an encounter. Derrett, 2006.

Such a graphic solution recollects the elements which come to the core of the encounter, namely: residents, place and visitors. Connected to this, the sense of

place and sense of community, the image and identity and cultural tourism permit one to have an investigation pattern in which to frame the material.

The following framework builds on the previous research model in a dynamic way. In fact, it indicates the complex interaction between the key aspects that come into play in a festival organisation. In particular, it enables one to focus on the concept of resilience (hence adaptive change) of a community. In this research case, such analytical framework will enable one to reflect on how local community has reacted so far to the introduction of Festival della Collina and of the folklore of flag throwing.

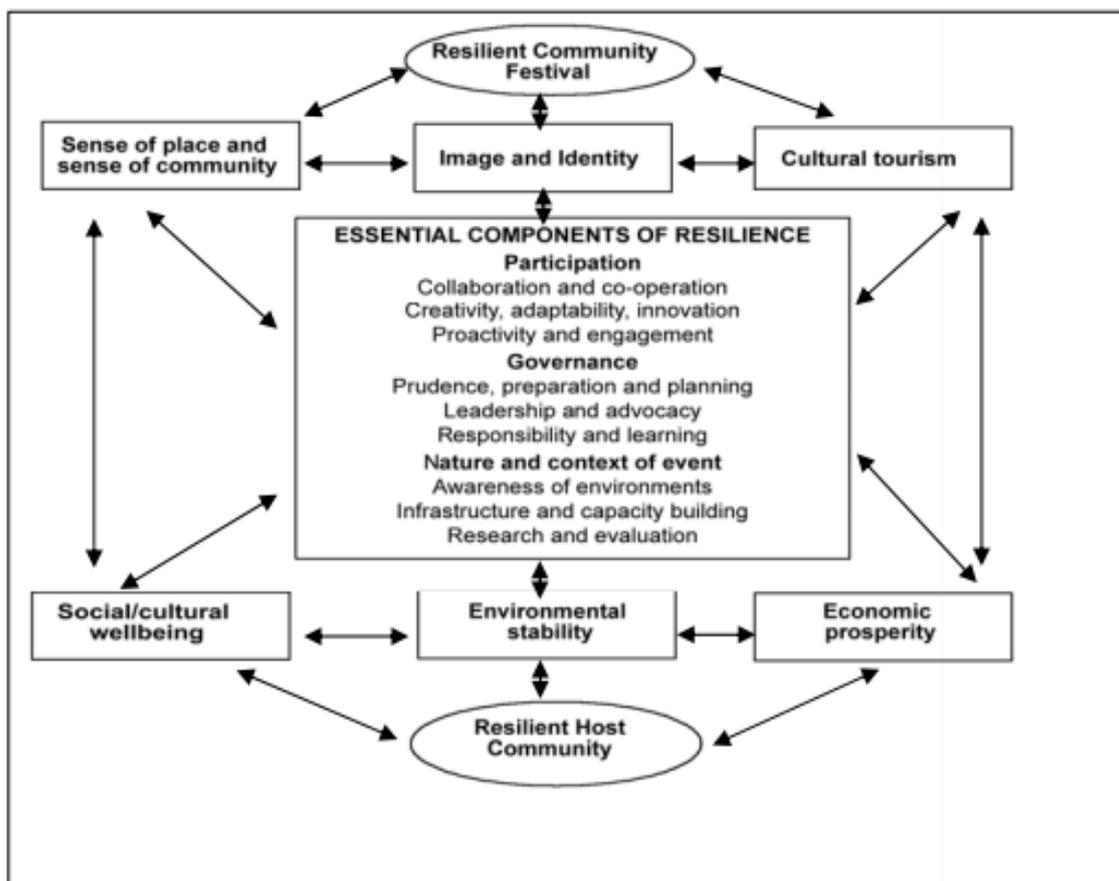


Figure 2. The framework around a festival organisation. Derrett, 2006.

Applying such a framework permits one to depict the relation between the different factors through a more nuanced description, in particular it makes possible to yield interesting reflections which are not based on the simple and momentary relation between tourists and locals, taking into account the 'backstage' part of the encounter. The arrows in the figure explain the interconnections between the different factors which the most contribute to the resilience (adaptive change as well) of the same festivals and local communities. Critical factors which have been detected by Derrett (2007) are participation, governance and an understanding and appreciation of the nature and context of the event. In this sense, the cohesion and

the interaction of locals seem to be crucial in the model. In order to understand how factors are intertwined and how host/hosting relation is a multi-layered one, the main concepts of the framework are explained as it follows.

a. The concept of resilience/adaptive change

Resilience, in general, is the capacity of how much change a system can undergo without changing its structure. It is formative and summative, dynamic and responsive to the contexts that arise when communities come together in a shared experience, for instance this concept can be applied as the reaction to the foreigners in a touristic situation. In this sense, resistance and enriching of the community are part of its capacity to resist and elaborate. Conversely, adaptive change indicates the capacity of environment and human factors to change together in order to avoid conflicts among societal parts, institutions and ecological parts (Gundersson, 1995). In this sense, as confirmed also by the aforementioned anthropological models in tourism, the Bali model appears to be the one describing the capacity of changing and standing still of a specific local system.

b. Sense of place and community

Festival/Cultural event making manages to reveal a community spirit and at the same time they manage to show the social and political nuances in the local dynamics. The engagement of people as volunteers, their recognition in a certain type of image of the local community can emerge, supporting locals to explore their roots, their older 'set' of traditions.

c. Image and Identity

Images and identities should not be seen as unchangeable. In particular, such fluctuant concepts should be related to how they can support the creation/sustainability of a festival/cultural event. Image and identity are often related to how a brand of a specific location is constructed, and this can be played between extra-local imagination and local one. Therefore, it is fundamental to cross-cut different data between local and external community (through interviews) about the local imagined identity.

d. Cultural tourism

The importance of managing culture is related to the fact of a growing number of tourists which are genuinely interested in cultural activities and to be part of the local culture for some time (still a niche out of the totality). Such

requirements put a pressure on the offer that a local community can 'offer' as part of the 'frontstage'. In many cases (Derrett, 2007), cultural tourism has fostered the preservation of local heritage and at the same time it has contributed to create connections between local cultural activities.

e. Economic prosperity

The strength of a festival (cultural events) much depend on the funds raised to do so which are often dependent on the wealth of local community and how much political and social agents are involved in backing up the process of organising a cultural event.

f. Environmental stability

This is referred to how much a place is preserved and how the environmental awareness is diffused. It is referred generally to the overall biophysical characteristics of a place and how people care about it in the general sense.

g. Wellbeing

The creation of a festival may determine a reinforcement of the local identity as a process of elaboration of cultural items as well as fostering the need of participating in the cultural production. In fact, cultural events encourage residents to show what they can actually do instead of being only active citizens.

h. Governance/participation/

This part is rather referred to the local government, the policy actions, declarations, investments and general support given to the organisation of a festival and more in general to the folklore/cultural activities which constitute the ground for the organisation of such events.

5. METHODOLOGICAL FRAMEWORK

This section of the work provides one with an overview of the methodological strategies that have accompanied this research. The aim of the authors is to frame a rigorous structure which enables one to answer to the research questions. Hence, given the theoretical orientation and analytical framework, being inspired by an anthropological horizon, a broad approach is needed in order to guarantee coherence, validity and transferability (Gomm, 2013).

Regarding the general methodology, this paper deploys itself through a case study. The present research, also corresponding to a special year for the group Sbandieratori dei Rioni, wants to give a coherent and an illuminating analysis of the

cultural events which appeared through the 20th century in Cori, a small town in the outskirts of Rome. This main object does not limit the work as just a 'local research', but it aims to bring new reflections within tourism anthropology.

Certainly, one could argue that generalisation will be one of the main hardships, being this study a qualitative research. Such a possible limitation has been mitigated through the usage of a robust framework which is situated within the general discussion of tourism anthropology - host, visitor and identity.

Data will be gathered by thematic analysis. The themes detected are present in the analytical framework chosen from Derrett (2007) - content, process and concepts will be embedded throughout the work. Thematic analysis is justified as it enables one to organise, identify and analyse patterns among data (Braun and Clarke, 2006). Indeed, it does not limit findings at a mere descriptive level, but it provides one with a first-level interpretation.

What is more, the good reliability of the analytical framework can be found on the fact that it was already applied on a number of cultural festivals (Derrett, 2007), therefore it is possible to ensure good results in applying such a framework. It is believed that consistency in research is of the uttermost importance, and this framework is part of the reflections of tourism on local identities, giving both a dynamic and a instantaneous picture of a specific situation.

6. THE ANALYSED DATA

This research will take the form of a 2-month field study within the district of Cori – field studies are defined by Mikkelsen (2005, 48-9) as a systematic investigation of social situations and social change, in order to enhance the comprehension of a one's habitus and field.

The inference mode is an abductive one, as the authors aim also at reinterpreting the Bali model, reconceptualising the investigated phenomenon and understanding its multifaceted relations, unveiling the ones which are not clear, attributions and characters, according to the proposed analytical scheme.

The adopted technique is based on semi-structured interviews, focusing particularly on the re-elaboration of experiences and perception of the local community toward the 'new traditions' (flag throwers, Festival della Collina). Additional interviews with key stakeholders and different associations, plus with the founders/former members of the organisations will enable one to validate the research material. At the beginning, the authors have used a theoretical sampling method, which means to detect which groups or people were the ones to suit the

best to the research objectives. Snowballing sampling method, then, has enlarged our target group up to an extent which is pragmatically good for the aim of the research.

In this way, people which were chosen at the beginning were the ones which had the strongest bonds with the local community and the more generic regional evolution. However, asking also to young people means to understand how such events have developed and integrated to local community as young people do not currently have the direct historical experience of the birth of Festival della Collina and the fag throwers in Cori.

What is more, data will be also primary resources will be analysed. Any type of document from newspapers, posters, videos, marketing products – they all will be used to further sustain the work pursued by the authors.



Turismo musical y gestión del patrimonio cultural

Musical tourism and cultural management

O PATRIMÓNIO MUSICAL COMO ATIVO CULTURAL E TURÍSTICO: O PERCURSO DA VIOLA CAMPANIÇA

Musical heritage as a cultural and tourism active: the trajectory of the Viola Campaniça

Susana Bilou Russo

RESUMO

Ao estudar o percurso da Viola Campaniça, instrumento musical de características tradicionais, associado ao repertório do Baixo Alentejo, apercebemos o quanto foi importante para a sua revitalização, o seu reconhecimento enquanto património, numa primeira fase a nível local e posteriormente em termos nacionais e globais, sendo atualmente identificado como «emblema» cultural e turístico. Através da história da viola, dos seus processos de adaptação e da sua dinâmica atual tornase possível refletir sobre o património musical e questionar as atuais estratégias identitárias. As políticas identitárias à escala local, regional e até mesmo nacional tendem a ganhar uma maior expressão como resposta à transculturalidade resultante das tendências globais. O estímulo às produções locais, a necessidade de revitalizar práticas que se associam ao mundo tradicional e a crescente articulação entre o local e o global, são respostas de uma sociedade que constrói a sua identidade procurando referências no seu património cultural.

Pensar em património e olhar para determinada prática musical associada à tradição desencadeia um conjunto de questões. Percebemos que existe, cada vez mais, uma preocupação crescente das sociedades em relação ao património, o que se deve a uma maior sensibilização e mediatização do tema. Contudo quando pensamos no património como recurso a explorar e potenciar do ponto de vista turístico e económico, refletimos sobre os desafios que são colocados à música tradicional, no que diz respeito ao repertório, às dinâmicas de interpretação, ao carácter performativo, à criação e difusão ao nível do mercado discográfico e dos circuitos e festivais da world music.

PALAVRAS CHAVE

Música tradicional, "Viola Campaniça", Património Imaterial, Revitalização, Turismo, Globalização

ABSTRACT

When studying the «Viola Campaniça»'s course, musical instrument of traditional characteristics, associated to the Baixo Alentejo repertoire, we realize how important it was for its revitalization, its recognition as a heritage, locally, in a first phase, but also in national and global terms, afterwards, which is currently identified as a cultural and touristic "insignia".

Through the «Viola Campaniça»'s history, of its adaptation process and its current dynamics it is possible to reflect upon the cultural heritage and question its identity's building

strategies. The identity policies at a local, regional and even national scale tend to gain a bigger expression as an answer to the “transculturality” resultant from global tendencies. The incentive to local productions, the need to revitalize skills associated to the traditional world and the increasing articulation between local and global are the answers of a society that builds its own identity searching for references among its cultural heritage.

KEYWORDS

Traditional Music, "Viola Campaniça", Intangible Heritage, Revitalization, Tourism, Globalization

INTRODUÇÃO

Quando nos referimos a património musical tradicional associamos este tipo de música a uma prática essencialmente relacionada com a tradição oral. Ou seja, uma prática que ao longo do tempo garantiu a sua continuidade e manutenção através da oralidade, de uma transmissão de saberes que passavam de geração em geração através da partilha de conhecimentos que se iam perpetuando pela sua contínua prática e memorização.

Desde modo, ao contextualizarmos as práticas musicais de tradição oral associamos a sua funcionalidade ao mundo rural. A um mundo que nos remete para a noção de tempo longo desenvolvida por Oliveira Baptista (1996:72). Tempo longo, na medida em que facilmente se associa o mundo rural ao passado, a um largo passado no qual era a atividade agrícola que assegurava a vitalidade da sociedade, quer do ponto de vista económico, quer do ponto de vista social, sendo as relações sociais estruturadas de acordo com a posse da terra. Vivia-se uma realidade em que se registavam poucas mudanças e onde facilmente transparecia uma imagem de estabilidade e continuidade. No entanto, com os anos 60 do século XX, o fluxo migratório e os sucessivos avanços tecnológicos dão origem a grandes mudanças contextuais ao nível da sociedade rural portuguesa. Em sequência de todas estas mudanças pergunta-se o que terá acontecido às práticas associadas ao mundo rural. Mantêm a mesma estrutura, desaparecem totalmente, sendo substituídas por outras práticas ou readaptam-se à nova realidade?

Ao estudar o percurso de um instrumento musical de características tradicionais, como é o caso da viola campaniça, instrumento associado ao repertório oral do Baixo Alentejo, procuramos analisar estas questões e perceber quais são as práticas e discursos que lhes estão associadas na atualidade, nomeadamente ao nível do turismo musical.

Se a viola campaniça acompanhou as mudanças ocorridas na sociedade rural e mantém atualmente a sua prática é porque passou por um processo de readaptação, ou seja, de revitalização. Revitalização essa que pode adquirir várias formas, tal como refere Boissevain, na sua obra “Revitalizing European Rituals”, ou através da noção de invenção, no sentido que lhe deu Hobsbawm, que ocorre

quando determinada prática é construída ou formalmente instituída, tornando-se numa inovação, ou no caso em que se revitaliza a partir do momento em que se promove de novo a sua prática, dando-lhe uma «new energy injected» (Boissevain, 1992:7).

Boissevain é da opinião que há uma tendência para a revitalização de rituais a nível europeu a partir sensivelmente da década de 70 do século XX. Nos anos 50/60, a emigração e a modernização levaram a uma diminuição de certas práticas rituais e à procura de novos valores que pouco se identificavam com os do mundo rural. Com os anos 70/80 começa, no entanto, a surgir um novo conceito de «qualidade de vida» em que se volta a valorizar a forma de vida rural e a redescobrir e idealizar os rituais tradicionais (ibid.:10).

Será que a revitalização de certas práticas associadas à tradição rural não poderá estar motivada por este reencontro com as memórias de um tempo longo, no sentido em que “a revalorização social do passado gera segurança e estabilidade” (Fortuna, 1995:26) perante uma sociedade cada vez mais estandardizada e uniformizada? Não será também, por sua vez, através da revitalização que se reconstrói e negocia a identidade, tanto a nível individual, como em termos locais ou globais, numa lógica, tal como refere Boissevain, «de realinhamento das fronteiras»? Estas são de alguma forma as grandes questões suscitadas com o desenrolar deste trabalho e que nos levam na atualidade a refletir também sobre o lugar da música tradicional ao nível do turismo musical e dos grandes festivais de música. Se numa primeira fase se assiste à revitalização das práticas tradicionais no seu contexto local, posteriormente essas práticas ganham uma dimensão global e passam a ser reconhecidas e valorizadas fora do seu contexto tradicional, passando inclusivamente a ser praticadas e interpretadas por tocadores e cantadores de outras formações que as transportam para distintos contextos, onde ganham novas funcionalidades. É aqui que surgem as questões relacionadas com a mediatização, os grandes festivais de música no âmbito da world music, o turismo musical que se pode ou não desencadear no seu entorno.

APRESENTAÇÃO DA VIOLA CAMPANIÇA

O instrumento musical que escolhemos como objeto de estudo trata-se de uma viola conhecida pelo nome de “campaniça”, que existe no Baixo Alentejo e corresponde a um dos cinco tipos de viola que se podem encontrar em Portugal (Oliveira 1982: 104).

A viola atualmente conhecida por campaniça é assim denominada há pouco mais de vinte anos, pois tal como revelam grande parte dos documentos que consultámos, as poucas alusões encontradas apenas se referem à existência de uma viola no Baixo Alentejo, à qual não lhe empregam qualquer tipo de designação, sendo conhecida singelamente por “viola”, o que se deve, provavelmente, ao facto desta se tornar facilmente identificável por ser a única viola conhecida na região. Os

tocadores de viola com quem contactámos também nos confirmaram que só recentemente começaram a ouvir o termo viola campaniça, até então era apenas a viola ou a viola de arame, por o seu encordoamento ser de arame. É com os anos 80, quando se começa de novo a dedicar atenção a este instrumento e a revitalizar a sua prática na região, que o termo campaniça, apesar de já ter sido anteriormente encontrado, passa a ser utilizado, tanto a nível académico e erudito, como a nível local.

Não é possível determinar quais são as origens da viola e a sua área de inclusão. Sabe-se apenas, através de documentos escritos e de fontes orais, as zonas às quais tem sido associada. Castro Verde, Ourique e Odemira, pertencentes ao Baixo Alentejo, distrito de Beja, são os concelhos nos quais a viola foi reconhecida como pertencendo ao património cultural local tornando-se uma referência identitária.

Contudo, apesar de podermos determinar geograficamente um espaço ao qual está associado um instrumento musical, sabemos que a delimitação de fronteiras, relacionando cada instrumento a determinada região, não traduz a realidade dos dias de hoje. A viola campaniça é atualmente um instrumento que é também abordado e utilizado por tocadores que nem são alentejanos, o que comprova que as práticas musicais de cariz tradicional não se podem limitar a um espaço físico concreto pois a sua revitalização não tem fronteiras nítidas.

No que se refere à sua organologia, tal como as outras violas portuguesas, a campaniça tem uma “caixa de ressonância composta de tampos chatos e quase paralelos, enfranque ou cinta formando dois bojos, o de cima menor e o de baixo maior, como todos os cordofones da família das «guitarras» espanholas e europeias em geral (ibid.: 194).

A viola campaniça demarca-se sobretudo por ter uma cinta ou “enfranque” bastante acentuado. É conhecida como a maior das violas portuguesas, mede sensivelmente 94 cm de comprimento total. É um instrumento muito leve, daí que a madeira utilizada para a sua construção seja maioritariamente “casquinha”, ou um material semelhante.

O facto do encordoamento se apresentar incompleto em todos os exemplares de viola encontrados, desencadeia certas dúvidas e levanta algumas hipóteses. O tipo de encordoação que parecia ser o original sustenta a existência de doze cordas, pelo motivo de serem também doze o número de cravelhas e doze as “ranhuras” apresentadas na pestana.

Todos os estudos que se realizaram e os exemplos de violas que se conhecem apenas demonstram a existência de cinco ordens de cordas duplas, havendo duas das doze cravelhas que não são utilizadas. Com o trabalho de campo, constatámos que a maioria dos tocadores locais da viola já só utilizam quatro ordens de cordas duplas.

Convém no entanto referir, que muitas das violas campaniças de tocadores que vivem fora do chamado “contexto campaniço” e que foram construídas, algumas delas, por construtores do norte do país, têm ainda na quinta ordem de cordas pelo menos uma corda, a nona conhecida por *toeira*, ou mesmo, as cinco cordas duplas.

A técnica utilizada para tocar este instrumento é a do *ponteado melódico*, na qual se usa a unha do dedo polegar num movimento de *vaivém*. Normalmente o dedo polegar exerce simultaneamente as funções melódicas e a harmonia em terceiras. As três cordas mais agudas sublinham o canto fazendo a linha melódica, enquanto a harmonia é garantida nas duas últimas cordas fazendo o acompanhamento.

A viola campaniça é um instrumento que aparece quase sempre individualizado mas rodeado, não de conjuntos instrumentais, mas de conjuntos vocais. A viola campaniça pode tocar a «solo» ou pode acompanhar as «modas», o «cante a despique» e o «cante ao baldão». As «modas» são cantares alentejanos que nos transportam para uma época em que os trabalhadores rurais, dependendo de uma economia tradicional, lutavam pela desigualdade de acesso à terra e que transmitiam nas suas cantigas a realidade do seu contexto.

Existem as «modas» conhecidas por «modas alentejanas» que são cantadas por um conjunto de pessoas e sem qualquer género de acompanhamento instrumental e as «modas campaniças» que são desempenhadas por poucos elementos e sempre acompanhadas pela viola campaniça.

Para além das «modas», a viola campaniça acompanha o canto ao «desafio». O cantar ao «desafio» tem sido uma prática desde há muito utilizada em várias zonas de Portugal. No Baixo Alentejo existem duas formas de canto ao desafio: o cante a «despique» e o cante ao «baldão». Actualmente, os jovens cantadores que iniciam a prática do cante, apenas conhecem as regras do cante ao baldão. Deve-se improvisar as cantigas em torno de um assunto, de um tema, conhecido por *afundamento*. Os *afundamentos* podem ser «o Campo e a Serra», «o Ferro e o Ouro», «a Honra e o Dinheiro», etc. O objetivo é que cada cantador, depois de estabelecido o tema, tenha imaginação para fazer cantigas através das quais defende o seu ponto de vista.

O CONTEXTO SOCIAL DA VIOLA CAMPANIÇA

A viola é também um instrumento que se define na relação que estabelece com o meio social onde está inserida. É junto da população que vivia e trabalhava no campo que encontramos a viola, não há referências deste instrumento na burguesia ou na aristocracia alentejana. Inclusivamente, as alusões à população campaniça enviam-nos para um contexto empobrecido que tem como único recurso a agricultura. Os campaniços são descritos como uma “gente rija, despojada, quase malteses que procuravam o ganha-pão onde o havia” (O Campaniço, 1993:8). No que toca à viola campaniça, são vários os aspectos que nos levam a associá-la ao

meio rural, nomeadamente pelas madeiras baratas utilizadas e pela rudeza da sua construção.

Na rua do monte, nos dias feriados ou quando havia algum momento livre, improvisava-se um baile ao som da viola. Os homens juntavam-se muitas vezes na taberna após um dia de trabalho e cantavam ao desafio. E nos dias de feira ou de alguma romaria lá estava a viola a marcar presença, proporcionando momentos de sociabilidade. A viola contribuía, desta forma, para momentos de socialização que se tornavam também importantes ao nível das relações de vizinhança, de matrimónio, etc. Era muitas vezes nos bailes que se iniciavam muitos namoros.

Eram vários os espaços e os momentos, onde a viola estava presente. No entanto, todas estas referências reportam-se aos modos de vida de uma sociedade rural que a partir da década de sessenta começa a viver uma outra realidade, o que terá repercussões também ao nível da viola campaniça. A partir essencialmente dos anos 50/60 assiste-se a nível europeu a um declínio de muitos rituais e festas que perdem as suas funções por estarem relacionadas com a vida rural (Boissevain 1992: 8).

Por sua vez, com o fenómeno da emigração acelerou-se a transformação tecnológica da agricultura, “em 1974 a mecanização havia já imposto o seu domínio, o emprego baixara consideravelmente” (Baptista 1996: 38). Ao transformar-se o trabalho, registaram-se alterações no contexto social. Muitos dos momentos de sociabilidade foram desaparecendo, na medida em que estavam relacionados com modos de vida que se foram modificando. A maioria da população ativa já não vive nas aldeias e nos montes, a agricultura deixa de assegurar a vitalidade da sociedade rural e a terra já não estrutura as relações sociais que nela se estabelecem (Baptista 1996: 68).

Os próprios estudos sobre a viola campaniça que se realizaram entre as décadas de 60 e 70 demonstram que são tão poucos os tocadores e construtores que se dedicam a este instrumento, que se chegou a pensar na sua provável extinção. É na sequência destes factos que, nos anos sessenta e setenta, um conjunto de intelectuais e estudiosos resolve dedicar-se à recolha e documentação das tradições que, segundo eles, estavam ameaçadas pelo progresso e pela invasão dos valores do mundo urbano.

A VIOLA CAMPANIÇA NA CONTEMPORANEIDADE

De facto, provavelmente, durante os vinte anos que ocorreram entre a década de sessenta e a década de oitenta, a prática da viola ficou algo esquecida, eram poucos os tocadores e de construtores nem havia conhecimento. Muitos dos instrumentos musicais de cariz tradicional foram ficando “esquecidos” e acabaram por se transformar em objetos de museu. Não é por acaso que tanto Ernesto Veiga de Oliveira, etnólogo português que integrou uma geração de estudiosos que a partir dos meados do século XX se dedicaram à investigação antropológica em Portugal,

como Michel Giacometti, etnomusicólogo nascido na Córsega, importante promotor do estudo da música tradicional portuguesa, apenas conheceram e gravaram um único tocador de campaniça nos anos 60/70.

Durante este período a vida nas grandes cidades e o mundo exterior suscitavam novos interesses, novas necessidades, “o rural [tendia], agora, a ser moldado a partir do urbano” (Baptista, 1996:36). Os tempos eram outros, a mudança clamava por outras vivências, havia uma tendência para valorizar o que se relacionava com o mundo urbano, com o exterior, ao qual se pensava estar associada a modernidade e o desenvolvimento. Qualquer aspeto, nomeadamente a música, que estivesse associado à vida rural era de certa forma pouco aliciente em comparação com os novos estilos musicais e instrumentos eletrónicos que se começavam a massificar a partir da década de sessenta e que mais facilmente chegavam aos meios urbanos. A juventude destas décadas em Portugal o que pretende encontrar são novas referências que lhe permitam construir uma nova identidade longe dos padrões tradicionais. Dentro desta lógica é difícil para a viola campaniça competir com a guitarra eléctrica e com o surgimento dos concertos e festivais de música rock que em Portugal se iniciam com o Festival de Rock de Vilar de Mouros em 1971.

Contudo, com a chegada da década de oitenta descobre-se uma nova fase na “vida” da viola campaniça. As conjunturas globais começam a suscitar um retorno às práticas tradicionais e à necessidade de encontrar referências identitárias junto de um passado que ganha um novo protagonismo. Dentro desta lógica ressurgem o interesse pelo estudo e análise da música tradicional. A música e os instrumentos que nas décadas anteriores tinham passado, de uma forma geral, para segundo plano, voltavam com os anos oitenta, a ressurgir e a despertar novos interesses.

No caso da viola campaniça existiram factores que foram determinantes para a sua recuperação e revitalização e que contribuíram para a conquista de um novo espaço.

Um dos factores centrou-se no impulso protagonizado pelos agentes externos interessados em estudar este instrumento que, ao realizarem os seus registos, utilizando meios tecnológicos e disponibilizando o seu trabalho através da edição de discos, filmes e outros documentos, proporcionaram, tanto a nível das comunidades locais como a nível global, o contacto com uma prática sobre a qual já eram poucas as referências vivas. Com a ausência das práticas tradicionais, a transmissão oral foi desvalorizando e perdendo o seu sentido, o que poderia acabar por comprometer a aprendizagem e revitalização dos saberes tradicionais. No entanto, pelo facto de existirem registos sonoros desta prática musical, tornou-se possível uma transmissão de conhecimentos, permitindo ao mesmo tempo, uma redescoberta desta tradição musical, o que gerou por sua vez uma nova motivação.

Em Fevereiro de 1986, José Alberto Sardinha edita um disco intitulado “Viola Campaniça, O Outro Alentejo” onde juntamente apresenta um texto do

trabalho de pesquisa que efectuou entre 1983 e 1985 no Baixo Alentejo. As referências que tinha eram as de Ernesto Veiga de Oliveira e as de Michel Giacometti. No entanto, quando iniciou o seu trabalho de campo, encontrou alguns tocadores e, apesar de estarem “musicalmente pouco activos” (Sardinha 2001:16), foi possível fazer algumas gravações e editar um disco que acabaria por ser importante, sobretudo a nível local, porque estimulou um novo interesse pelo instrumento.

Para além do importante papel que tiveram as novas tecnologias, numa primeira fase essencialmente junto dos estudiosos e eruditos e posteriormente junto das próprias comunidades, a revitalização destas práticas esteve também associada ao facto de, em termos locais, um pouco por todo o país, durante os anos 80/90, se ter desenvolvido um novo tipo de instituições que em articulação com os organismos autárquicos se revelaram importantes dinamizadoras da vida política e cultural. Referimo-nos, neste caso, às rádios locais e às associações culturais dedicadas ao património cultural das regiões.

Alguns dos tocadores, que já pouco praticavam mas que tinham ainda uma velha viola guardada, por vezes já sem cordas ou de difícil afinação, começaram a ser procurados. Assim se passou com Francisco Colaço, natural de Castro Verde, que ao redescobrir um instrumento da sua região começou a interessar-se pela sua revitalização. Procurou tocadores e cantadores que soubessem cantar a despique ou ao baldão e como tinha um programa semanal na Rádio Castrense chamado “Património”, levava as pessoas a participar, através do telefone ou no estúdio, o que fez com que a viola campaniça, as modas e os cantes ao desafio voltassem a ser ouvidos pela população que os tornou a valorizar, de tal forma que alguns dos jovens que atualmente tocam viola campaniça dizem ter despertado o seu interesse por este instrumento devido ao programa de rádio.

O facto é que, com o disco de Sardinha, com o surgimento de um programa de uma rádio local, entre outros fatores, a revitalização da viola campaniça foi possível. São inclusivamente os próprios tocadores e a população local que afirma a importância que tiveram as pesquisas de José Sardinha, o programa e as atividades organizadas por Francisco Colaço.

Com os anos 80 uma série de aspetos voltam a reanimar a viola e a determinar o seu novo lugar no contexto atual. Desta vez o processo de revificação é motivado pelo exterior, ou seja, não é reanimado localmente pelo grupo social a que esta prática estava associada, é através de estudiosos que se interessam pela música tradicional que a viola é de novo dada a conhecer.

Na sequência deste impulso, assiste-se igualmente a uma tentativa de revitalização protagonizada por entidades como as Câmaras Municipais, associações ou cooperativas culturais que a nível local permitem que a viola e a sua prática musical adquiram de novo alguma dinâmica. Neste âmbito, destacamos o trabalho que a autarquia de Castro Verde tem desenvolvido em torno da cultura tradicional,

da viola campaniça e do cante ao baldão, nomeadamente pelo número de iniciativas e eventos que apoia e organiza ao nível da programação cultural do seu concelho.

Nos concelhos de Castro Verde, Ourique e Odemira, tem-se procurado, numa lógica de reafirmação cultural, revitalizar a viola em espaços como a Romaria da Sra. da Cola e a Feira de Castro Verde, recriando as ambiências que anteriormente existiam quando se cantava ao desafio. Atualmente é difícil recriar uma feira ou uma romaria em que o baile seja acompanhado à viola, e mesmo os momentos em que se cantava ao despique ou ao baldão só são possíveis desde que se encontrou um espaço à parte, longe da amplificação sonora que se tornou habitual nestes locais. Foi assim que começaram a surgir os Encontros de Tocadores de Viola Campaniça e Cantadores de Despique e Baldão, desta vez, já não realizados de uma forma espontânea, mas sim fazendo parte de um programa cultural previamente programado e divulgado pelas instituições locais, na medida em que se tornou um importante emblema turístico da região, aliciante também para visitantes do exterior.

Todos os anos, numa das noites de feira, num local longe da confusão e do ruído, existe um espaço que tem até, por vezes, amplificação sonora, que se destina aos referidos encontros. Este era o impulso que a viola campaniça precisava para voltar de novo a estar em atividade. Pessoas que guardavam velhas violas ou tocadores que sabiam tocar alguma moda ainda era possível encontrar, o que faltava eram os momentos e os locais para que os tocadores se sentissem de novo motivados. Um espaço que não pode corresponder exatamente ao anterior mas que ganha agora novas dimensões.

A realidade que encontramos atualmente mostra-nos que a prática da viola campaniça não se perdeu, antes pelo contrário criou contornos ainda mais alargados. Não são só as pessoas de mais idade que se interessam pela música de cariz tradicional, há muitos jovens a nível local que nem sequer conheciam a viola campaniça mas que passaram a gostar e a interessar-se pela música da sua região.

Estes são os dados em termos da região campaniça, porque a nível nacional existem músicos, inclusivamente músicos profissionais que tocam viola e fazem as suas próprias adaptações do repertório. Há grupos alentejanos de outras zonas que introduzem a campaniça, há experiências a nível de jazz com a viola, há grupos que se dedicam à música tradicional e fazem arranjos para este instrumento.

Fora do seu contexto habitual a viola campaniça tem igualmente participado em festivais e encontros de música tradicional, os seus tocadores têm estado presentes em workshops, onde o objetivo, de uma forma geral, é recuperar e partilhar o conhecimento sobre os instrumentos tradicionais entre tocadores de diferentes idades e de diferentes formações. Atualmente a viola campaniça até já se ensina nalguns conservatórios de música em Portugal.

Este tipo de iniciativas que decorrem de uma atual preocupação com as questões relacionadas com o património tradicional, acabam por dar um outro

sentido de funcionalidade aos instrumentos musicais como a viola campaniça e têm contribuído para a afirmação de uma tendência mais geral que se tem vindo a desenvolver em torno do mundo da música tradicional e étnica, cada vez mais olhada como um importante elemento do património imaterial de cada cultura.

De uma singela viola rural, a Campaniça passou a integrar a coleção dos cordofones portugueses, chegando, posteriormente, a ser integrada num contexto mais artístico, associada ao mundo do espetáculo.

Ao nível das comunidades locais que procuram através do seu património cultural construir uma imagem própria e auto-suficiente, a viola chega a ser um símbolo comercializável para consumo turístico.

A campaniça tornou-se não só um veículo da cultura regional como adquiriu também em termos globais um importante estatuto enquanto representante das tradições musicais portuguesas. Atualmente ela é uma referência para vários indivíduos de diferentes contextos e de distintas formações culturais que procuram junto do património tradicional encontrar a base para as suas atuais construções identitárias.

OBSERVAÇÕES FINAIS

Através do que nos foi possível constatar, podemos dizer que a viola campaniça tem servido desde sempre como meio de socialização, de comunicação e de partilha cultural entre os intervenientes de determinado contexto. Contudo, apesar da viola continuar a desempenhar funções sociais, essas funções adquiriram outras formas, outros sentidos que vão ao encontro das realidades de cada contexto e momento.

Contudo, as novas funcionalidades e as estratégias de revitalização que as tradições musicais vão assumindo na atualidade levantam novas problemáticas e desencadeiam outros desafios. A viola que era tocada de uma forma informal em dias de festas e de romaria encontra agora uma nova função que passa muitas vezes pela sua apresentação num palco, integrada num contexto de espetáculo. Se esta é a forma que a mantém viva, permitindo a sua continuidade e funcionalidade, tanto para quem a pratica como para quem usufrui da sua sonoridade, então pode dizer-se que o património tradicional continua a desempenhar o seu papel, integrando momentos de sociabilidade e partilha cultural.

No entanto, quando abordamos estas temáticas percebemos que as coisas não são tão lineares e que podem ser várias as opções e os caminhos. Quando nos dias de hoje se pensa numa prática musical de tradição oral associada à grande rede dos festivais da “World Music”, pergunta-se em que moldes sobrevivem neste contexto projetos de música tradicional mais singelos, mais rudimentares. Como conseguem este tipo de projectos ter a capacidade de animar grandes palcos e caso não consigam atingir esses objetivos, será que têm hipóteses de subsistir num

mundo global, cujas referências vão mais ao encontro de outras sonoridades, com outro tipo de recursos nomeadamente ao nível do som, do preenchimento, da tecnologia, da imagem, do espetáculo?

Se, por um lado, os media e as inovações tecnológicas têm contribuído para a revitalização das tradições musicais, por outro lado, podem também contribuir para enformar a criação, a receção e o consumo dos produtos musicais. A música tradicional ganha um novo estatuto mas pode, por sua vez, perder um pouco o seu carácter de improvisação e espontaneidade, a partir do momento em que é pensada enquanto espetáculo de palco, ou é preparada enquanto projeto discográfico.

É importante que o património musical se mantenha como ativo cultural e turístico, na medida em que deve integrar a programação cultural da sua região e transpor até as suas fronteiras. Devendo igualmente ser assimilado por quem o pratica e reconhecido, por todos, como património imaterial e como emblema turístico, no entanto, devemos também observar o quanto pode contribuir tudo isto para uma desmesurada pretensão que possa chegar a pôr em causa a prática e a funcionalidade de determinado património musical.

A gestão do património musical deve ser assegurada nos locais onde faz sentido e por quem pratica e dá vida a esse mesmo património, não devendo passar a sua gestão, por questões de mero enquadramento turístico e económico, que aproveitando o reconhecimento externo e as tendências atuais, a torna essencialmente num emblema vendável e simbólico que sobrevive acima da sua principal essência e do seu sentido de pertença.

O património musical vai-se readaptando e recriando em função dos contextos nos quais encontra um sentido, uma funcionalidade, um enquadramento, a partir do momento em que, pelas mais variadas razões, se afasta demasiado da sua identidade, pode acabar por se transformar e por perder aquilo que o torna tão particular.

No entanto, qualquer que seja o caminho seguido pelo património musical/cultural, o mais importante é que ele se torne fundamental para a construção das identidades que necessitam do património para se reconstruírem e adquirirem um sentido.

BIBLIOGRAFIA

BAPTISTA, Fernando Oliveira: “Declínio de um Tempo Longo” in *O Voo do Arado*, Joaquim Pais de Brito (org.). Lisboa: Museu Nacional de Etnologia: 35-74, 1996

BOISSEVAIN, Jeremy: *Revitalizing European Rituals*. London e New York: Routledge, 1992

S.a. “A propósito do «Campo Branco»” En: Boletim Municipal: O Campaniço de Castro Verde. Câmara Municipal de Castro Verde, nº22, ano 4, Março/Abril: 8, 1993

FORTUNA, Carlos: “Turismo, autenticidade e cultura urbana: Percurso teórico, com paragens breves em Évora e Coimbra” En: Revista Crítica de Ciências Sociais, nº43, pp.11-45, 1995

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de: Instrumentos Musicais Populares Portugueses. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

SARDINHA, José Alberto: Viola Campaniça. O outro Alentejo. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001

O CANTE ALENTEJANO NA PERSPETIVA DO DESENVOLVIMENTO LOCAL

The Alentejano Chant from a local development perspective

Miguel Quaresma

As origens do canto alentejano perdem-se no tempo, ecos de influências distantes, é a conclusão mais certa da sua historiografia. Assim, há vários apontamentos musicólogos sobre a sua origem, destacando-se duas linhas mestras de referência:

- Uma que assenta nas influências externas, procurando pontos de contacto com outras manifestações culturais ou civilizacionais, como a referência ao canto gregoriano, ou à cultura árabe, ou ainda a épocas mais remotas, pré-cristãs e possivelmente mesmo pré-romanas;
- A outra baseia-se na consideração de que o canto corresponde a uma forma de polifonia que nasceu da alma de um povo a construir a sua existência e a sua identidade, profundamente enraizada na terra alentejana.

As duas perspetivas não fogem à realidade, ou seja, o cante nasceu e desenvolveu-se por via de influências de povos que passaram pela Península e deixaram as suas marcas no território, mas ganhou identidade própria ao nascer lá bem de dentro da alma alentejana, transparecendo o que o homem representa naquele espaço socio histórico.

Neste sentido, o que canta o canto alentejano, como canta e onde canta?

O que canta: a terra e a natureza; o homem e a sua realidade social, histórica e política; o espírito e a sua religiosidade ou ausência dela; o amor e o mundo dos afetos; o trabalho e as viagens da vida; a alegria e a tristeza; a beleza e os encantos; os encontros e os desencontros; o passado e o futuro.

No fundo, em todas as formas expressivas, invariavelmente o homem na sua aceção mais telúrica, verdadeira e genuína está presente.

Como canta: com e sem instrumentos, mais sem instrumentalização, mas sempre em grupo, começa inevitavelmente com um ponto que marca o ritmo e o tom, transfere o testemunho para o alto e seguem-se as segundas vozes, em harmonia de conjunto, é o coro que amplifica a canção, e a musicalidade ganha vida com a mensagem a entrechar-se em quem as ouve. Sim, porque o canto tem sempre uma mensagem, de codificação muito simples e direta, que flui como a vida numa largada intemporal sobre a planície alentejana. Esta é provavelmente a dimensão suprema do canto alentejano.

Onde se canta: depende do tempo em que ocorre quando se juntam quatro ou cinco pessoas. Nos campos onde se trabalha; nos espaços de lazer onde se

convive; nas celebrações onde se desenvolve o ato solene; enfim, em todos os espaços da vida.

O Cante Alentejano é um género musical tradicional do Alentejo, de Portugal, mas também do mundo, presença que se tornou reconhecida no dia 27 de Novembro de 2014, durante a reunião do Comité em Paris, quando a UNESCO consagrou o Cante Alentejano como Património Cultural Imaterial da Humanidade.

Aqui chegados, outro rumo se perspetiva, novos horizontes podem abrir-se e outros desempenhos podem ocorrer.

Se há expressões culturais que desempenham um papel importante no desenvolvimento da comunidade, o cante alentejano é sem margem para dúvidas uma delas. O cante regista, interpreta e conta as realidades socio políticas do nosso território, basta analisarmos as letras das musicas dos últimos 70 anos.

O cante marcava a cadência na execução dos trabalhos campestres. O cante constituía e constitui uma manifestação auto identitária fortíssima que caracteriza, a par de outros fatores, especificidades próprias do nosso território. Assim, na atualidade está a marcar os traços de uma componente criativa, verdadeiramente genuína entre nós, que pode alicerçar dinâmicas culturais interessantes para a promoção de outros bens e serviços territoriais com projeção no turismo, associados à arte de bem receber do Alentejo.

As potencialidades são imensas, os desafios também.

Na candidatura apresentada à UNESCO fazia-se referência à existência de 250 grupos corais, formalmente constituídos, com 140 em plena atividade e 30 estão constituídos no exterior do território, pertencentes à diáspora. As autarquias locais e o movimento associativo têm um papel importantíssimo na criação e manutenção desses grupos.

O passo seguinte é criar condições para assumir níveis superiores de profissionalização.

Neste domínio, há manifestações musicalizadas com instrumentos, como a que está presente neste congresso, numa versão reduzida de número de participantes, permitindo facilitar a profissionalização, mas mantendo as características essenciais e as marcas históricas do cante.

A aposta na formação, junto das camadas mais jovens, particularmente nas escolas, cria condições para a preservação, mas também para a recriação e modernização dos conteúdos do cante.

Neste momento, está projetado um conjunto de iniciativas de enquadramento para valorização e preservação do cante, mas também para seu aproveitamento, em associação com determinadas funcionalidades objetivas do

território para se constituir parte integrante de uma estratégia de desenvolvimento local e regional.

Mas há ainda que destacar aspetos importantes de natureza subjetiva, ligados ao impacto que o cante assume na criação de uma identidade coletiva forte e no desenvolvimento de relações societárias propícias ao incremento de dinâmicas agregadoras no seio das comunidades com reflexos positivos ao nível do reforço das eficiências coletivas.

Desde logo, ao nível do sentido gregário e de aproximação interpessoal, com o reforço dos níveis de coesão interna.

A ligação com o exterior é outra da dimensão a considerar, tendo presente a colaboração e o efeito de sinergias com outras expressões culturais, destacando-se neste domínio a relação com a diáspora e com outros géneros musicais, numa fusão potenciadora da cultura e das músicas do mundo.

Estes são algumas das ideias sobre o futuro do canto alentejano.

Muito obrigado.

[Traducción en Español]

El Canto de Alentejo en la perspectiva del desarrollo local

Los orígenes del cante del Alentejo se pierden en el tiempo, ecos lejanos de influencias, es la más cierta conclusión de su historiografía.

No obstante, hay varias notas musicólogas sobre su origen, destacando dos grandes líneas de referencia:

- Una que se basa en las influencias externas, en busca de puntos de contacto con otras manifestaciones culturales o de civilización, como la referencia al canto gregoriano, o de la cultura árabe, o incluso de los tiempos más remotos, pre-cristianos y, posiblemente, incluso pre-romanos;
- El otro se basa en la consideración de que el canto corresponde a una forma de polifonía que nació del alma de un pueblo para construir su existencia y su identidad, profundamente arraigada en la tierra de Alentejo.

Las dos perspectivas no escapan a la realidad, es decir, el canto nace y se desarrolla a través de la influencia de las personas que han pasado por la península y dejaron su huella en el territorio, pero ganó su propia identidad al nacer bien dentro del alma del pueblo de Alentejo, reflejo del hombre en su espacio socio histórico.

En este sentido se interpreta el canto de Alentejo. Ahora bien, ¿cómo se canta y donde se canta?

¿A qué se canta? A la tierra y la naturaleza; el hombre y su realidad social, histórica y política; el espíritu y su religión o la falta de ella; el amor y el mundo de los afectos; el trabajo y los viajes de la vida; la alegría y la tristeza; la belleza y los encantos; encuentros y desencuentros; el pasado y el futuro. Básicamente, en todas las formas de expresión, el hombre, siempre en su sentido más terrenal, real y genuino, está presente.

¿Cómo se canta? Con y sin instrumentos, más habitualmente sin instrumentación, pero siempre en grupos, comienza inevitablemente a un punto que marca el ritmo y el tono, transfiere el testimonio para el alto y en el seguimiento, las segundas voces en armonía, es el coro que amplifica la canción y la musicalidad, cobra vida para dejar el mensaje en el oyente.

Sí, porque el canto de Alentejo siempre tiene un mensaje, una codificación muy simple y directa, que fluye como la vida en una partida intemporal en las llanuras del Alentejo. Esta es probablemente la dimensión última del canto de Alentejo.

¿Cuándo se canta? Eso depende del momento en que se produce cuando se unen cuatro o cinco personas. En los campos, entre los que trabajan; en los espacios de ocio donde se vive; las celebraciones donde se desarrolla el acto solemne; por último, en todos los lugares de la vida.

El Canto de Alentejo es un género tradicional de Alentejo, en Portugal, pero también en el mundo, presencia que se ha reconocido el 27 de noviembre de 2014, durante la reunión del Comité en París, donde la UNESCO estableció el canto de Alentejo como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Aquí llegados, otro curso se adivina en perspectiva, nuevos horizontes pueden abrirse y pueden ocurrir otras actuaciones. Si hay expresiones culturales que juegan un papel importante en el desarrollo comunitario, el canto del Alentejo es sin lugar a dudas una de ellas. El canto registra, interpreta y explica las realidades políticas y sociales de nuestro territorio, para comprobarlo basta simplemente analizar las letras de las canciones de los últimos 70 años.

El canto marca la cadencia en la implementación de los trabajos del campo. El canto ha constituido y constituye una fuerte identidad que, junto con otros factores, define las características específicas de nuestro territorio.

Así que hoy están marcando los rasgos de un componente creativo, verdaderamente genuino entre nosotros, que puede fundamentar dinámicas culturales interesantes para la promoción de otros bienes y servicios con proyección territorial en el turismo, asociado con el arte de la hospitalidad en el Alentejo.

El potencial es enorme, los retos también.

En la solicitud presentada a la UNESCO se hace una referencia a la existencia de 250 grupos corales, formalmente constituidos, con 140 en todo su apogeo y 30 están constituidos fuera del territorio, perteneciente a la diáspora.

Las autoridades locales y el movimiento asociativo tienen un papel importante en la creación y el mantenimiento de estos grupos.

El siguiente paso, es crear las condiciones para asumir mayores niveles de profesionalismo.

En esta zona, hay musicalizadas demostraciones con instrumentos, como el de la presencia en este congreso, en una versión reducida de participantes y lo que permite la facilidad de profesionalidad, manteniendo las características esenciales e históricas del canto de Alentejo y sus marcas tradicionales.





La apuesta por la formación, con la generación más joven, sobre todo en las escuelas, crea las condiciones para la preservación, sino también para la recreación y actualización de los contenidos del canto. En este punto, se ha diseñado un conjunto de iniciativas importantes para la recuperación y preservación del canto, sino también para su uso, en combinación con ciertas características objetivas del territorio, para ser parte de una estrategia de desarrollo local y regional.

Pero todavía hay que poner de relieve aspectos importantes de carácter subjetivo, ligado al impacto que el canto tiene en la creación de una identidad colectiva fuerte y el desarrollo de relaciones corporativas propicias para aumentar ligaciones dinámicas dentro de las comunidades, con un impacto positivo en términos de mejoría de la eficiencia colectiva.

En primer lugar, el nivel de sentido gregario y enfoque interpersonal, con el fortalecimiento de los niveles de cohesión interna. La conexión con el exterior es otra dimensión a considerar, teniendo en cuenta la colaboración y el efecto de las sinergias con otras expresiones culturales, principalmente en este dominio la relación con la diáspora y con otros géneros musicales, una fusión de refuerzo de la cultura y de la música del mundo.

Estas son algunas de las ideas sobre el futuro de lo canto de Alentejo.

Muchas gracias.

FADO, UNA TRADICIÓN, DIFERENTES SONORIDADES

Fado – different sonorities, a tradition

José Filomeno Martins Raimundo

RESUMEN

El presente artículo presenta un registro del universo actual del Fado, un reflejo de su adaptación a los tiempos actuales, con una gran multiplicidad de encuadres y una fusión de distintos géneros musicales. Al igual que cualquier otro género, el fado fue marcado, en el tiempo, por diferentes situaciones sociales, culturales y estéticas. A la vez fue manteniendo una fuerte conexión con su autenticidad (fado tradicional) en el imaginario colectivo de los artistas y las audiencias. Se refleja, a partir de la diversidad estética que el Fado nos ofrece, un largo proceso evolutivo hasta nuestros días. De igual modo, de la gran diversidad de este mismo universo, se destaca la capacidad de compartir los mismos tiempos, los mismos espacios y los mismos públicos, sinónimos de vitalidad dinámica y actualidad.

PALABRAS CLAVE

Música; “World Music”; Música Tradicional; Música Portuguesa; Guitarra portuguesa; Fado.

ABSTRACT

This article seeks to search for a record on the current universe of Fado, a reflection of its adaptation to the contemporaneity, and discloses multiplicity and fusion of musical genres. Like any other musical genre Fado was touched by time, marked by different social, cultural and aesthetic situations, while maintaining a strong connection to its genuineness, in the collective imagination of audiences and performers. It is reflected from the aesthetic diversity Fado offers us in its evolutionary path to the present day. Similarly, the great diversity of this very universe itself, and its ability to share the same time, the same spaces and the same public, the Fado is synonymous with vitality, dynamic and present.

KEY WORDS

Music; World Music; Traditional music; Portuguese Music; Portuguese Guitar; Fado;

Neste artigo, procura-se lançar um olhar sobre o atual universo de um género musical português, o Fado, a partir de dois dos seus mais representativos protagonistas. Os intérpretes que se escolheram não refletem o gosto pessoal do autor do presente artigo, nem representam qualquer juízo de valor. Reflete-se a partir da diversidade estética que o Fado nos oferece, mas também a partir da sua capacidade de partilhar os mesmos tempos, os mesmos espaços e os mesmos públicos.

Sinónimo de vitalidade, pela emergência na criação e recriação de diferentes estilos de interpretar, pela busca de novos e diferentes compositores e poetas, a diversidade cresce, alargando paralelamente o nível de influência e diferenciação para um público comum, imprimindo assim ao Fado uma identidade com o tempo atual.

Numa analogia com as palavras de Geertz , ao falar de arte “um poema não deve significar e sim ser...”. É o que fica de todos os momentos em que o Fado acontece, no contexto específico de um universo em que as palavras, a voz e a música se misturam de forma única. A autenticidade é transversal aos diversos universos estéticos de interpretação, permanecendo ancorada na tradição a partir da qual se constroem realidades novas, da mesma forma que existe um referencial de partilha em espaços de proximidade, enquanto imaginário coletivo de intérpretes e público.

Coexistem, no Fado, universos distintos numa imensa paisagem sonora, com interações crescentes e de influências mútuas. Porque a arte é isso mesmo (ou será essa a sua expressão), criar é um espaço aberto de reação e interpretação da realidade social, cultural e política.

Sara Pereira , na publicação que o Museu do Fado dedicou ao fadista Camané, escreveu o seguinte: “O Fado, património central da nossa matriz identitária, com raízes profundas e presença estruturante na tradição e história sócio cultural do País, continua hoje a construir-se, nos alvares do Século XXI” . Estas palavras deixam bem claro que é hoje um dos símbolos de Portugal e que o seu futuro está assegurado pela nova geração de compositores e intérpretes.

A génese do Fado remonta ao século XIX e, desde então, a sua presença na vida musical e cultural portuguesa foi sempre num movimento ascendente e de afirmação, não obstante as críticas de que foi sendo alvo. A obra de Rui Vieira Nery “Para uma História do Fado” dá-nos uma visão exaustiva sobre os seus intérpretes e as diferentes fases por que passou.

Mesmo não tendo o propósito de traçar um percurso histórico sobre o Fado, não podemos deixar de referir que, nos últimos 50 anos, como refere Rui Vieira Nery, “teve uma visibilidade crescente e uma presença marcante no conjunto da

vida cultural portuguesa”. Olhando ainda um pouco mais atrás, e de acordo com as palavras de Vernon , verificamos que esta visibilidade se começou a internacionalizar a partir de finais da década de cinquenta do século passado, sobretudo como resposta às solicitações e ao mercado que se abria, em boa parte, por via das comunidades de emigrantes portugueses. Este processo de internacionalização verificou-se num contexto de crescimento económico e de aposta no turismo e na exportação do Fado.

Muitos foram os nomes que marcaram este período e com ele as diversas facetas do Fado, mas é com Amália, na década de 60, que o fado materializou um conjunto de reformas que viriam a abrir um novo espaço estético. Para além da popularidade das “casas de fado” e da sua enorme atividade, destacam-se neste período duas personalidades que representam duas formas de cantar o Fado. Por um lado, Maria Teresa Noronha, cuja imagem se popularizou através da então estação de rádio pública, Emissora Nacional, e que assentou o seu repertório quase exclusivamente nos fados “castiços”, num processo de continuidade. Por outro lado, Amália, que, para além de no seu repertório incluir sempre o Fado mais tradicional, abriu um novo caminho, a partir dos anos 60, com a chegada do compositor Alain Oulman .

O encontro de Amália com Oulman, no início da década de 60, teve como resultado uma intensa produção musical que, na altura, suscitou enorme controvérsia. Muitos dos seus detratores apontaram falta de tradição e autenticidade às composições, mas esta evolução que se verificou no Fado também abriu o caminho para uma música mais comercial sem, no entanto, deixar de refletir a tradicional nostalgia e melancolia que é seu distintivo. Independentemente das críticas, o trabalho desenvolvido por Alain Oulman, como escreveu Sara Pereira em 2009, “legou um importante corpus de melodias de fado, introduzindo mutações profundas na performance fadista, nomeadamente ao nível dos contextos de produção e recepção, que passaram a integrar uma plêiade de novos cultores, que reunia os grandes vultos da poesia contemporânea de matriz erudita”. Ao escutar hoje a música Alain Oulman, passados quase 60 anos, percebem-se as razões que levaram às contundentes críticas. Do ponto de vista musical, são produções musicais complexas, em comparação com o então repertório de Fado. Já as melodias destacam-se pela originalidade, uma vez que não recorrem ao modelo da melodia tradicional, e a harmonia compreende uma elaboração e uma lógica musical díspar da utilizada até então. Certamente que os fados foram escritos especificamente para Amália, mas não se pode deixar de referir que, para interpretar a música de Alain Oulman, tem de existir uma voz preparada e capaz. Ainda em relação à melodia, o âmbito requer uma voz ampla e a utilização silábica deixa de ser exclusiva (muitos dos fados possuem melismas). Esta nova forma de compor abriria um novo caminho que se viria a designar por Fado Novo, por oposição ao Fado Vadio, o

tradicional. Este novo caminho também foi acompanhado por distintos padrões semânticos. Segundo Michael Colvin, o fado mais tradicional está associado a um discurso mais popular, onde a paixão e a saudade emergem dos seus versos; já o Fado Novo, representa uma nova realidade, de inquietação e de mudança. Robert Simon, no seu artigo “Estudos sobre o Fado II ...” mais concretamente sobre o texto do fado “Belos Tempos”, interpretado por Fernando Farinha, em relação ao contexto político em que se inscreveu o fado no Estado Novo, chama a atenção para o duplo sentido do texto. Veja-se o que escreve a este respeito: “O mito criado pelo fado, resulta, assim, ser aquele que revela fraquezas e contradições no regime, e que utiliza a saudade não como ferramenta do estado, mas como ponto de lembrança dos belos tempos durante os quais a possibilidade de uma absoluta liberdade”. Esta duplicidade da palavra saudade pode ser extrapolada e vista em muitas outras letras. Isto significa que a associação ao Estado Novo, que ainda hoje frequentemente se faz em relação ao fado mais tradicional, só em parte é verdade. Do legado referido, quer no que diz respeito à poesia ou à música, coexistem atualmente três linhas de composição: uma linha mais tradicional, onde é inteligível a ancestralidade do Fado, uma outra de rotura e ainda outra onde a guitarra passa a ter um lugar que não ocupava, um espaço em que criou completa autonomia em relação à voz. Estas realidades tiveram um contributo muito significativo por parte de alguns dos mais destacados músicos (instrumentistas) que ao longo destes anos emprestaram a sua criatividade e reinventaram o fado nas suas diferentes linhas de composição. Custódio Castelo insere-se claramente no que acabámos de evidenciar. Tomando como exemplo o álbum *Na linha da vida*, a participação de Custódio Castelo materializa essa renovação ainda que num paradigma considerado mais tradicional, do qual é um dos seus mais destacados representantes. Luciana Mendonça acerca da posição que o intérprete tem sobre o valor da tradição, refere a metáfora citada pelo próprio Camané, “... a tradição é um edifício a partir do qual se podem construir outras coisas, desde que se tenha domínio sobre ela”. Sara Carvalho em 2011, escreve a este respeito: “Herdeiro desta ancestralidade, o fado de Camané celebra e sintetiza esta vitalidade excepcional do género para se recriar e renovar, sem perder a autenticidade. No seu fado reconhecemo-nos e reconhecemos toda esta história em permanente devir”. Reconhece-se a presença dessa ancestralidade em toda a sua obra. Camané representa a inovação na continuidade. As palavras de Carlos Vaz Marques, aquando da publicação do álbum *Do Amor e dos Dias*, em Setembro de 2010, revelam essa capacidade: “A cada novo disco, tem vindo a fornecer-nos, gota a gota, fado a fado, palavra a palavra, as sílabas novas com que poderemos inventar, cada uma à sua maneira, um nome futuro e simultaneamente ancestral para o fado”.

A mais recente publicação do fadista Camané, *Infinito Presente*, foi editada em Maio de 2015 e compreende temas que conferem homogeneidade, continuidade e afinidade. Estas palavras cabem inteiramente nas suas composições, porque elas

atravessam todo o século XX até à contemporaneidade, basta escutar também as composições de José Júlio Paiva, Alain Oulman e Vitorino Salomé. Assim, dos temas deste álbum, destacam-se duas composições: Conta e Tempo e Aqui está-se sossegado, de José Júlio Paiva, bisavô do fadista. Esta tradição familiar, que remonta ao início do séc. XX, presente neste seu novo álbum, sublinha a ligação ao passado, ao repertório tradicional. Um outro tema, A correr, um inédito de Alain Oulman, mostra a ponte com os anos 60 e, por fim, Medalha da Senhora das Dores de Vitorino Salomé, um compositor mais distante do fado.

A linha de composição que se iniciou com Amália pode ser olhada, neste século, a partir da publicação do Fado em Mim, editado em 2001, por Mariza. Não podemos deixar de referir, de novo, o contributo de Custódio Castelo neste álbum, quer pelo sentido da renovação, destacando os fados Maria Lisboa e Que Deus me Perdoe, quer na continuidade, pela permanência de elementos formais e de conteúdo que estão ancorados na tradição. A evolução e a dinâmica de todos os géneros musicais é um facto e o fado não poderia fugir a esse destino. Alguns autores olham para Marisa como a continuidade da outra grande fadista, Amália, que também ela foi determinada na evolução do género. Voltando ao Fado em mim, é de salientar que parte das músicas deste álbum foram reinterpretações de fados de Amália Rodrigues e, por isso, muitos críticos e conhecedores apontam este primeiro álbum da fadista como um tributo. A qualidade do seu trabalho fez dela a intérprete mais reconhecida da sua geração, quer no panorama nacional quer internacional. Esta nova forma de interpretar o fado, oferecendo texturas ricas e variadas, recorrendo à utilização de novos instrumentos, que não os tradicionais, fazendo-se acompanhar por instrumentistas de grande qualidade, incorporando nas suas produções destacados artistas nacionais e internacionais, o cuidado colocado nos arranjos e na elaboração das melodias, proporciona uma forte adesão de um público generalista. Em relação à colaboração com outros artistas, quer em espetáculos, quer em edições discográficas, considera-se que os momentos emblemáticos da sua carreira foram as interpretações com os seguintes artistas: Sting, Daniela Mercury, José Maria Merced, Carlos do Carmos, Rui Veloso e Tito Paris, Ivan Lins, Miguel Poveda e Filipe Mukenga, entre outros. Esta versatilidade reflete e acentua o carácter cosmopolita da produção musical de Marisa. Só para ilustrar esta característica veja-se como na sua edição Transparente se fundem com o fado sonoridades como a música clássica, o jazz ou o folclore. A biografia que Rui Vieira Nery escreveu para a página oficial de Marisa revela: “Marisa apropriou-se das raízes da sua cultura musical e converteu-se numa artista capaz de se abrir ao mundo sem perder a consciência intensa da sua identidade portuguesa”. Ainda em relação a esta fadista, não podemos deixar de relevar o seu contributo no que respeita à internacionalização do Fado. Esta é uma das marcas mais visíveis desta nova geração e que hoje já deixou de ser exclusiva da nossa emigração. Para além de Marisa, não podemos deixar de referir, entre outros, o papel destacado que

emprestaram a este importante património, nomes como Cristina Branco, Jorge Fernando ou Custódio Castelo.

Embora a guitarra portuguesa seja vista pela maioria do público apenas como um instrumento de acompanhamento, há uma longa tradição, que remonta ao final do século XVIII, enquanto instrumento solista. Pedro Caldeira Cabral tem, na sua qualidade de investigador e intérprete, revelado muito do repertório escrito para guitarra. Basta, para o confirmarmos, consultarmos o programa que realizou no Teatro S. Luís, em Lisboa, em outubro de 2015, no concerto *Guitarristas lendários*. Neste concerto, foram interpretadas obras escritas para guitarra dos três últimos séculos. Este evento, para além de promover a guitarra enquanto instrumento solista, foi um excelente contributo para o conhecimento e difusão do repertório para guitarra junto de um público menos informado. Como o próprio Pedro Caldeira Cabral escreveu, “O Século XX assistiu à requalificação social e musical do instrumento [guitarra], entretanto elevado à categoria de símbolo identitário”. Mas antes de nos fixarmos na contemporaneidade, há dois nomes que ficarão para sempre ligados à guitarra enquanto instrumento solista, Armando Freire, mais conhecido por Armandinho (1891-1946) e Carlos Paredes (1925-2004). Já no que diz respeito à atualidade, salienta-se Custódio Castelo, Ricardo Rocha, Miguel Amaral, António Chainho e, naturalmente, Pedro Caldeira Cabral, que entre outros, têm patrocinado, na contemporaneidade, quer como compositores quer como intérpretes, a guitarra enquanto instrumento solista. Cada um com uma abordagem e interpretação próprias, estendem-se a múltiplos universos sonoros e, com isso, têm dado um contributo muito significativo para a afirmação do instrumento: desde logo, pela criação de um repertório atual para o instrumento e, também, pelo desenvolvimento das suas capacidades acústicas, como se pode constatar através da guitarra “siamesa” com que Custódio Castelo interpreta a sua música.

Embora o passado mais ou menos longínquo tenha tido influência na afirmação da guitarra, atualmente, parecem ser quatro as principais razões que permitiram colocá-la no plano dos instrumentos solistas: a construção de um repertório (idiomático), a qualidade e diversidade das composições, o talento e a capacidade técnica dos instrumentistas e a inclusão deste instrumento nos diferentes subsistemas do ensino especializado de música (básico, secundário e superior).

Pelo que se referiu, a guitarra portuguesa tem vindo a destacar-se como instrumento solista e a ganhar cada vez mais admiradores que se reveem nos seus intérpretes e nas obras, como se constata pela crescente adesão aos concertos, que se abriram a grandes públicos.

CONCLUSÃO

A referência aos intérpretes que fomos convocando no texto inscreve-se na matriz atual de criação do universo do Fado, enquanto género musical “aberto” à capacidade criativa dos seus autores.

Os ambientes intimistas abriram lugar a salas de concerto, coexistindo as duas formas, mas alterando toda a estrutura da produção musical. As atuais interpretações do universo do Fado são constituídas por diferentes ensembles, incorporando novos instrumentos à formação tradicional e juntando instrumentistas com formações distintas. O resultado desta mistura permitiu o surgimento de um novo registo sonoro como referencial coletivo.

Por vício do tempo ou por adaptação à realidade social desse mesmo tempo, pela necessidade de recriar e inovar, o Fado surge. Poderemos dizer que as novas vestes do Fado o recriam e o transformam sem deixarem de o caracterizar plenamente, permitindo apenas que aconteça num dado momento, pois só assim é Fado.

BIBLIOGRAFIA

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (dir.): Enciclopédia da Música em Portugal no séc. XX, 4 vols. Lisboa: Circulo de Leitores – Perspectivas & Realidades, 2010

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan: “Fado”. SADIE, Stanley Sadie (ed.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians (vol.8, pp. 508-510). 2ª ed.. London: Macmillan, 2001.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan: “Fado”, in Salwa Castelo-Branco (dir.), Enciclopédia da música em Portugal no séc. XX, (pp. 433-453). Lisboa, Círculo de Leitores, 2001.

COLVIN, Michael: The Reconstruction of Lisbon: Severa`s and Fado`s Rewriting of Urban History. Carnberry, Associated University Pressees, 2008.

GEERTZ, Clifford: “ A arte como sistema cultural”. En: O saber local. Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, Vozes, (1977), pp. 142-181.

MENDONÇA. Luciana: “O Fado e “as regras da arte”: “autenticidade”, “pureza” e mercado”. En: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXIII, (2012), pp. 71-86.

NERY, Rui Vieira: Para uma história do fado. Lisboa: INCM, 2004.

PEREIRA, Sara (dir.): As mãos que trago: Alain Oulman. Lisboa: Museu do Fado/EGEAC, 2009.

PEREIRA, Sara (dir.): *Ecos do Fado na Arte Portuguesa*. Lisboa: Museu do Fado/EGEAC, 2011.

SIMON, Robert: “Estudos sobre o Fado II: A linguagem Simbólica da Militância e o Mimetismo em `Belos Tempos` de Fernando Farinha”. In: *Letras & Letras* (peer-reviewed). Braga, Projecto Vercial, Universidade do Minho, 2010.

VERNON, Paul: *A History of the Portuguese Fado*. Brookfield, Ashgate Publishing Company, 1998.

Recursos en línea:

CABRAL, Caldeira: “Pedro Caldeira Cabral”. In: <http://www.produtoresassociados.com/pedrocaldeiracabral/> [Consulta: 2 de dezembro de 2015].

MARQUES, Carlos Vaz: “A nova temporada começa aqui”. In: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-nova-temporada-comeca-aqui-263706> [Consulta: 13 de dezembro de 2015].

NERY, Rui Vieira: *Biografia Mariza*. In: <http://www.mariza.com/#/?id=31> > [Consulta em 2 de novembro de 2015].

EL TURISMO COMUNITARIO COMO ESTRATEGIA PARA LA VISIBILIZACIÓN Y REVALORIZACIÓN DE LA MEMORIA MUSICAL LOS PUEBLOS KICHWAS DE IMBABURA.

Nhora Magdalena Benítez Bastidas, Jorge Iván Albuja León, Cristina Vaca Orellana

RESUMEN

El Ecuador es un país de extraordinaria riqueza cultural y natural, el cual está representado por 14 nacionalidades, 19 pueblos indígenas y un afrodescendiente. Esta pluriculturalidad es la herencia cultural de asentamientos ancestrales que de una u otra manera se encuentran vigentes a través del patrimonio material e inmaterial del Ecuador diverso. En música ecuatoriana se reconocen los siguientes ritmos: Albazo (indígenas, mestizos); Aire típico (mestizos); Alza (mestizo); Capishca (mestizo/exprimir); Danzante; Fox- incaico (indígenas, mestizos/trote del zorro); Pasacalle (mestizo); Pasillo (mestizo); Sanjuanito; Yaraví; Tonada; Yumbo; Marimba; Abago; Agua corta; Agua larga; Amazónico; Amorfino; Andarele; Arroz quebrado; Caderona; Bomba; Cachullapi; Chigualo; Costillar; Curiquingue; Habanera; vals, entre otros. Fiesta como: La Mama Negra; El Coraza; La Fiesta de Corpus Cristi, Pawcar Raymi; Inty Raymi; Koya/Killa Raimy; Kapak Raimy entre otras. El Turismo se convierte en la estrategia para el aprovechamiento sustentable de los recursos culturales de la población kichwa. Actualmente se registran alrededor de 150 operaciones de turismo comunitario en todo el Ecuador, de las cuales, el 45% se concentran en la Provincia de Imbabura, el 85% de iniciativa Kichwa. Actualmente funcionan 33 emprendimientos indígena o kichwas, de los cuales, el 60% son de iniciativa del Pueblo Otavalo; el 37% al Pueblo Karanki y el 3% al Pueblo Natabuela. En relación a la oferta, el 85,45% comercializa alojamiento en albergues comunitarios, gastronomía local, servicios de guianza, medicina ancestral y un 19% ofrece productos agroindustriales y agroturismo. Sin embargo, no existe una oferta programada que permita rescatar, visibilizar y fomentar la revalorización de la memoria musical de estos pueblos y la estrategia para lograrlo es a través del turismo comunitario.

PALABRAS CLAVE

Turismo Comunitario; visibilización; revalorización; memoria musical; kichwas; Imbabura.

ABSTRACT

Ecuador is a country of extraordinary natural and cultural wealth, is represented by 14 nationalities and 19 indigenous peoples of African descent. This multiculturalism is the cultural heritage of ancient settlements that one way or another are in effect through tangible and intangible heritage of diverse Ecuador. In the following Ecuadorian music rhythms are recognized: albazo (indigenous, mestizos); Typical air (mixed race); Alza (mixed race); Capishca (mixed race);

Dancer; Fox Inca (indigenous, mixed race / fox trot); Pasacalle (mixed race); Hall (mixed race); Sanjuanito; Yaraví; Tune; Yumbo; Marimba; Abago; Short water; Long water; Amazonian; Amorfino; Andarele; Broken rice; Caderona; Bomb; Cachullapi; Chigualo; Costillark; Curiquingue; Habanera; Waltz, among others. Party as Black Mama; The Coraza; The Feast of Corpus Cristi, Pawcar Raymi; Inti Raymi; Koya / Killa Raimy; Kapak Raimy among others. Tourism becomes the strategy for the sustainable use of cultural resources of the Kichwa population. About 150 community tourism operations are currently registered throughout Ecuador, of which 45% are concentrated in the province of Imbabura, 85% of Kichwa initiative. Currently 33 or Kichwa indigenous enterprises, of which 60% are operating Otavalo initiative; Karanki 37% to 3% Pueblo and the Natabuela. In connection with the offering, the 85.45% in community shelters housing markets, local cuisine, guidance services, traditional medicine and 19% offer agribusiness and agro products. However, there is a scheduled offering that allows rescue, visible and promote the appreciation of the musical memory of these peoples and the strategy to achieve it is through community tourism.

KEY WORDS

Community tourism; visibility; revaluation; musical memory; Kichwa; Imbabura.

INTRODUCCIÓN

El Ecuador es un país iberoamericano localizado en la Costa noroccidental de América del Sur, sus límites por el este y por el sur con Perú, al norte con Colombia y al noroeste con el Océano Pacífico y las Islas Galápagos, mismas que se ubican a 1.000 kilómetros de la Costa. Ecuador cubre una superficie de 256.370 Km² de tierra, y es el tercer país más pequeño de Sudamérica después de Uruguay y las Guayanas, su extensión es semejante a la de Nueva Zelanda, Burkina Faso o Guinea, y de acuerdo al Censo del 2010 registra 61 habitantes por km².

El Ecuador es un país de extraordinaria riqueza cultural, lo que ha forjado la identidad de cada uno de sus pueblos y nacionalidades. En pleno s.XXI es posible conocer bienes arqueológicos; documentales; muebles e inmuebles; así como interactuar y vivir las tradiciones y expresiones orales; artes del espectáculo (música, danza, teatro); usos sociales; rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo incluyendo la artesanía.

La historia musical en el Ecuador es tan antigua como la misma existencia del hombre en este territorio. Para una mayor comprensión se sitúa la antigüedad del hombre en el ecuatoriano en base a los restos paleontológicos humanos encontrados en Otavalo (provincia de Imbabura); Cotacollao (provincia de Pichincha); Punín (provincia de Chimborazo); Paltacalo (provincia de Loja) y Real Alto y Las Vegas (provincia del Guayas) que datan de hace 12.000 años, por lo tanto se asume que fueron pueblos nómadas, según Ayala (2008).

En delante se explica la memoria musical en relación a la cronología histórica del Ecuador, en este sentido es necesario citar al historiador más representativo del país en los últimos tiempos, Ayala (2008) quien diferencia distintas etapas en la historia del Ecuador iniciando con la época del Pre-cerámico (12000a.C-3500a.C) que hace referencia a la existencia de sociedades primitivas, caracterizadas por ser nómadas, las mujeres se dedicaban a la recolección, mientras que los hombres a la caza y pesca. En este periodo, el hombre conoció el ritmo, el sonido y el silencio, a través del uso de herramientas que ofrecía la naturaleza en su estado natural para transformarlas en instrumentos de percusión y producir sonidos con tan solo golpearlos, Los hallazgos realizados en cuevas y tumbas demuestran el uso de conchas, madera, piedras, huesos de animales, entre otros. Objetos que sirvieron para animar sus posibles ritos.

Luego se da paso al Formativo (3500 a.C-500a.C) equivale a la fase neolítica, tiempo en el cual aparecen aldeas agrícolas, aunque incipiente, pero se convierte en el sustento económico de la población, la caza se reduce, pero la pesca tuvo la misma importancia que la agricultura. En, este periodo, el hombre fue aprendiendo a escuchar e imitar sonidos naturales como el del viento, silbidos de aves, el agua, entre otras.

Es así, que con la creación de la cerámica también se fomentó la creatividad, el ingenio y habilidades humanas plasmadas en la elaboración de objetos que reproducían sonidos en armonía con la naturaleza. Es de suponer que fueron inspirados por el trinar de las aves, el sonido de la lluvia, el viento, los árboles, el agua recorriendo a través de la vegetación, a partir de lo cual se dio vida al imparable e incomparable ingenio, habilidad manual y funcionalismo que dieron a los utensilios de cerámica, piedra, hueso, metales y madera. Logrando provocar la emisión de sonidos, como lo demuestran los tambores, flautas y algunos silbatos monofonales, bifonales de carácter antropomorfo, zoomorfo y fitomorfo, que pertenecieron a los asentamientos humanos de aquella época, y que hoy se configuran como evidencia de su evolución musical.

Luego la fase del Desarrollo Regional (500 a.C-500 d.C) en la cual prevalece la agricultura masiva, las clases sociales, mismas que provocaron la división del trabajo, además la alfarería, los metales y los textiles alcanzaron un diseño y estilo artístico sin precedentes. Godoy (2012) manifiesta que si bien existió una forma de escritura o de representación de los fragmentos musicales preincaicos, la música en este período alcanzó un desarrollo socio político y cultural de gran importancia. Es así que los investigadores y musicólogos han tenido el reto y el gran desafío de reproducir los sonidos que de los objetos y/o evidencias encontradas a través del tiempo en tumbas y urnas funerarias de caracoles marinos (churos—aerófonos); rondadores pequeños (líticos); rondadores de arcilla; zampoñas (rondadores gigantes); flautas de arcilla, hueso, carrizo, tunda, guadua (horizontales/verticales); tambor; sonajeros (idiófonos); ocarinas; silbatos antropomorfos, zoomorfos, totémicos, míticos.(representar sonidos de animales); botellas silbato (algunas con agua), entre muchos otros.

Continuando con la cronología histórica del Ecuador, es el momento de la fase de Integración (500d.C-1500d.C), caracterizada por la formación de grandes señoríos, confederaciones y en algunos casos naciones y estados.) Es evidente que los objetos artísticos en esta fase histórica se redujeron al campo del culto, lo funerario y el lujo, dicha conclusión la efectúa en base a las evidencias encontradas en tumbas de personajes que representaban poderío, así como lo encontrado en ruinas, sitios de adoratorios y templos. Godoy (2012) en su investigación sobre patrimonio musical se refiere a la importancia de la música en este periodo, ante lo cual resalta la exaltación del amor y la belleza (arahui, wawaki), para fines fúnebres o la muerte (wakana, ayarachi, ayataki) para ofrendar a la tierra por los favores recibidos, como fue la agricultura (jahuay), también música y danza de la alegría (kashua) y no podía faltar en esta fase de expansión y consolidación de grandes cacicazgos los cantos de guerra y victoria (aucay aylli). Los objetos musicales de esta época se caracterizan por el exceso de adornos con fines ceremoniales, sobre todo en los asentamientos de la Costa, entre las cuales destacó la Cultura Jama-Coaque, en dichos objetos y que actualmente se exhiben en algunos museos pertenecientes administrados por el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, se aprecian

figuras de sus deidades como el sol, la luna, venados, cóndor, monos, pumas, entre otros.

Para finales del período de Integración se hace referencia a la invasión y expansión Incaica. Los instrumentos musicales de esta cultura son muy parecidos a los asentamientos preincaicos, como resultado de esta conquista se fortalece la elaboración y uso de estos objetos. Entre sus expresiones artísticas se resalta el canto (wakay, cantak); arahui (arawi, yaraví): poesía dicha cantada en forma de verso; huahuaki (wawaki) que era una forma de poesía Kichwa (forma dialogada hombre y respondía mujer); kashua referido al canto y danza de la alegría (género de poesía); taki es una canción representada en el tambor, misma que resaltaba las virtudes de los grandes curacas y las naturaleza; takina lograba hacer cantar y hace bailar a los demás, entre otras.

Los periodos de integración e Inca (esta última 70 años) dieron paso a la época Colonial, que abarca desde la Conquista española (1529-1534) y se desarrolla durante la implantación del Orden Colonial (1534-1593), auge del orden colonial (1593-1721) y redefinición del Orden Colonial (1721-1808). Para los conquistadores españoles la música indígena sonaba infernal, impía, marcial, fúnebre y lúgubre, ante lo cual, muchos instrumentos de uso ritual fueron destruidos. Las primeras misiones gestionaron la creación de coros para música religiosa a través de músicos europeos, con el propósito de incentivar y/o presionar el cambio de creencias religiosas.

Es así, que durante los siglos XV y XVI se consagró la música sagrada o sacra, en referencia a los cantos gregoriano, ambrosiano, motetes, himnos y misas destinadas a los actos litúrgicos eclesiásticos con maestros traídos de Sevilla y Toledo. Las primera escuelas de música española se crea en 1535, cuyos gestores y fundadores fueron cuatro sacerdotes franciscanos (Jodoco Ricke de Malina, Pedro Gosseal de Louvain (flamencos), Pedro Rodeñas y Antonio Rodríguez (españoles), con estudiantes en su mayoría indígenas, también españoles. Luego, en 1.551 por gestión de Jodoco Ricke y Francisco Morales se funda el Colegio San Juan de Evangelista en el Convento de San Francisco, mismo que en 1.555 tomaría el nombre de Colegio de San Andrés. Así se desarrollaron grandes artistas españoles, criollos e indígenas, que actualmente su obra puede ser conocida en los grandes museos del Ecuador, como es el Museo Metropolitano de Quito.

Desde luego, la música en la Colonia no solamente fue religiosa según Cieza de León (cronista), también se introdujeron canciones populares de origen Ibérico, con el propósito de sepultar la idolatría, logrando que los indígenas practiquen nuevos bailes, danzas y que estuvieran ofrecidas al culto religioso católico. Sin duda, el auge musical a nivel religioso y popular español se mantuvo hasta finales del siglo XVIII.

Según Godoy (2012) los instrumentos musicales que trajeron los conquistadores fueron la vigüela, corneta y el tambor de guerra, tamboriles y arpas, teclas, flautas, sacabuches, chirimías, entre otros. Desde finales del siglo XVIII, de

acuerdo a Sandoval (2009) se introdujeron formas musicales europeas, no españolas y que fueron practicadas por españoles y criollos de la alta sociedad ecuatoriana de aquel entonces. Entre las expresiones artísticas se resalta la ópera y música dramática desde Italia; el minué que es una danza cortesana desde Francia (s. XVIII y XIX); la rondeña es un baile tipo fandango proveniente del sur de España; zapateado es una danza española, de Andalucía, cuyo ritmo es marcado con el taconeo; la polca nacida casi al mismo tiempo que el vals se populariza a partir de 1840, posiblemente desde Checoslovaquia; la cuadrilla o quadrilla muy reconocida en el siglo XIX, fue considerada danza de sociedad; el vals llega en segunda mitad del siglo XIX, la mazurca es una danza polaca, también el pasodoble, la contradanza entre otros.

De lo expuesto es posible deducir el fuerte sincretismo que se ha generado en la sociedad ecuatoriana. Esta realidad se produjo entre la música española, europea, africana y la música indígena del Ecuador originando de esta manera, la gran variedad en géneros musicales ecuatorianos con identidad propia.

Otra época decisiva coincide con la Independencia, un proceso lento con tres momentos claves, 1808-1812; 1812-1820 y 1820-1822, en general fueron tiempos de insurrecciones, rebeliones contra el gobierno español de naturaleza napoleónica, como consecuencia de esta realidad, se da lugar a la constitución de la Gran Colombia, que se extiende desde 1822 a 1830, recordado como un país extinto de la actual América del Sur, mismo que se configuró a partir de entidades coloniales, aunque desapareció en 1830 debido a las grandes diferencias entre el federalismo y centralismo. Fue una época en que la identidad musical ecuatoriana se fue forjando y así se empezó el Proyecto Cultural Libertario, en donde las estructuras sociales se modificaron un poco en favor de las masas, aunque todavía era fuerte y evidente la influencia del clero.

Luego de haber hecho realidad tan ansiada independencia se da lugar al proyecto nacional criollo de 1822-1830, proyecto nacional mestizo 1895-1.960 y el proyecto nacional de la diversidad desde 1960 hasta el presente. En sus inicios en el campo musical se hicieron realidad algunos proyectos, entre ellos la creación del Conservatorio Nacional de Música, de la Orquesta Sinfónica Nacional y otras instituciones musicales de gran aporte al desarrollo cultural musical y al mantenimiento del patrimonio intangible. Hasta el presente son innumerables los grandes proyectos y acciones en favor del desarrollo musical del Ecuador, debido a lo cual y a la tradición oral y auditiva, aún perviven importantes géneros musicales, fiestas, ritos e instrumentos musicales de herencia ancestral.

Como producto de este sincretismo cultural, actualmente en el Ecuador se reconocen los siguientes géneros musicales. Aquellos practicados por indígenas y mestizos son el Yaraví, Pasacalle, Danzante, Fox- incaico (trote del zorro), Arroz quebrado, Costillar, Curiquingue, Vals, Yumbo, Carnaval, Saltashpa, Cachullapi, Capischa, Fandango, entre otros. Estos ritmos musicales, en su mayoría son

monótonos, tristes, profanos, guerreros, bulliciosos, festivos, por lo que evocan y provocan fuerza, coraje y poderío en quienes lo practican.

Continuando con los ritmos del Ecuador se hace especial mención a los practicados en la Amazonía ecuatoriana por para de la población indígena, entre los que se destacan el Anent y el Nampet (cantos sagrado a la naturaleza). El Pueblo Afroecuatoriano tiene sus expresiones artísticas muy propias, que se destacan por su alegría, color, ritualidad y encanto de su gente, algunos de los ritmos son la Marimba, El Bombo, Guasá, Arullos, Cununo, Alabaos, Chigualos, Agua corta, Agua larga, La canoita, El Torbellino, Mapalé, Andarele, Habanera, entre otros. Los afroimbabureños disfrutaban de la Bomba amenizada por la banda mocha.

Además de la gran gama de los ritmos musicales antes mencionados, las generaciones actuales también escuchan y bailan el Pop, Rock, Electrónica, Salsa, Merengue, Cumbia, Reguetón, Techno, entre muchos otros géneros de gran influencia y modernidad. Es importante destacar que, con el afán de rescatar expresiones culturales ancestrales, algunas agrupaciones (orquestas, bandas, grupos) y solistas se encuentran realizando mezclas que unifican el pasado y el presente para sostenerse en el futuro, como es el caso del techno-sanjuanito o techno-pasacalle, entre otros.

Entre los ritmos musicales que perviven en Ecuador en menor o mayor grado se encuentra el Yaraví (Harawí), de origen prehispánico en la región andina que según Según D'Harcourt (1990) proviene del término Harawí incaico, cuyo significado en lengua kichwa por las partículas aya-aru-hui, en lo cual “aya” se traduce difunto y “aru” hablar, por lo tanto se refería a los cantos de despedida que se efectuaban en los cortejos fúnebres o de los muertos, por lo tanto su ritmo era melancólico.

Luego de la colonización, el yaraví no solamente fue indígena sino que tuvo amplia aceptación y práctica por parte de los mestizos con influencias de la poesía europea proveniente de los trovadores. Es así que, para comienzos del siglo XIX se cantaba con fines románticos, asociado al amor imposible, lejano o perdido.

Según Moreno (1957) citado por Aceldo en el 2012, un yaraví muy popular en el norte de Ecuador es el “Yupaychishka” que traducido al español significa adorable. A continuación se mencionan algunos temas de Yaraví que aún se escuchan y tienen amplio reconocimiento en el contexto nacional e internacional son: “Despedida” cantada por duo Ayala Coronado, muy arraigada en Arequipa-Perú; “Pobre barbilla mía” más conocido como “la barquilla”, basado en el texto original de Félix Lope de la Vega y con la mejor interpretación del dúo Benítez y Valencia; “Corazón” interpretado por la magistral Paulina Tamayo; “Allá te esperaré”; “Puñales” del compositor Luis Ulpiano Benítez; “vasija de barro” del dúo Benítez y Valencia; “El cóndor pasa” es una zarzuela muy reconocida a nivel mundial, la cual se caracteriza por presentar una parte den yaraví del compositor Daniel Alomía Robles.

Uno de los ritmos musicales tradicionales andinos de mayor acogida por toda la población ecuatoriana es el San Juanito, posiblemente de origen imbabureño de gran popularidad a inicios del siglo XX, con su principal exponente Juan Agustín Guerrero Toro en 1883. Esta expresión cultural inmaterial combina la melancolía con la alegría a través del canto y su baile propio. Moreno (1957) es el nombre dado por los españoles a la tradicional celebración del Inty Raimy y se presume que dicho nombre coincide con el natalicio de San Juan Bautista el 24 de junio. Sin embargo, en Ecuador se sigue celebrando el Inty-Raimy y San Juan de manera muy generalizada, es una expresión que se mantiene viva en indígenas y mestizos. Los temas más reconocidos son: “Esperanza” de Gonzalo Tamayo; “El llanto de mi quena” y “Sanjuanito de mi tierra”; “Carabuela” y “Pobre corazón” del gran compositor otavaleño Guillermo Garzón Ubidia. Entre los instrumentos más representativos de esta expresión cultural se resalta el bandolín, pingullo, dulzaina, rondador, quena, zampona, guitarra y bombos, violines, bajos, guitarras y adaptaciones electrónicas. Es una combinación de instrumentos musicales propios y adaptados.

Saltashpa, es un ritmo alegre y de gran movimiento, es de alguna manera otra denominación dada a los San Juanitos, por lo tanto tiene su origen prehispánico en la Parroquias rural de Otavalo San Juan de Ilumán, de la provincia de Imbabura, se baila por el posible natalicio de Juan Bautista.

Otro ritmo tradicional es el Capishca (capina), cuyo verbo proviene de la lengua kichwa que se traduce exprimir. Este baile mestizo desarrolla pasos acompañados de galanteos y picardía a la pareja. Según Herrera (1929) y Costales (1925) manifiestan que este baile es propio de los campesinos de la provincia de Chimborazo. Según el musicólogo Guerrero (2005) en su investigación sobre música ecuatoriana manifiesta que en ritmo de Capishca, el baile más popular de Cuenca es el conocido “Arroz quebrado” dicho baile fue compuesto por Luis Pauta Rodríguez. Otro tema en este ritmo es “Por esto te quiero Cuenca”, del músico cuencano Carlos Ortiz Cobos. En todo el Ecuador, las canciones más representativas en ritmo de Capishca son “Bonita mi guambrita” de Margarita Laso; “La venada” del Dúo Cárdena Castro; “Simiruco” del grupo Quimera; “Unita que otra” de Los Gatos; “La vuelta del chagra” del Dúo Benítez y Valencia, entre muchos otros.

El Pasacalle de origen popular español interpretada por músicos ambulantes, razón por la cual su nombre hace alusión a quienes pasan por la calle haciendo música, en Ecuador es catalogado de género mestizo, cuya expresión musical ha quedado limitado a la demostración dancística de algunos grupos ecuatorianos, mas no forma parte de los bailes habituales de la población.

El Pasillo ecuatoriano es otro ritmo nostálgico y muy sentimental, muy conocido internacionalmente, es propio no solo de Ecuador, sino también de Venezuela, Costa Rica y Colombia. Según Wong (2011) el pasillo es un género popular, urbano y vocal se origina en el vals europeo y llega al país con las guerras independentistas a principios del siglo XX. Los temas más escuchados son Nuestro

Juramento, Sendas distintas, Sombras, Honda pena, Sin tu amor, Alma en los Labios, Rosario de Besos. Los exponentes más representativos en el país son: Julio Jaramillo Laurido, Pepe Jaramillo, Mélida Jaramillo, Leonardo Enrique Vega, Los Hermanos Montecel, Eduardo Brito, Máxima Mejía, Néstor Sellán, Irma Aráuz, Mery Aráuz, Juanita Córdova, Carlota Jaramillo, Fresia Saavedra, Hilda Murillo, Hnos. Miño Naranjo, Dúo Benítez Valencia. Los compositores más destacados del pasillo son Nicasio Safadi, Carlos Rubira Infante, Francisco Paredes Herrera. La nueva generación de cantantes del pasillo ecuatoriano son Juan Fernando Velasco, Daniel Páez, Fernando Vargas, Marcelo Reyes, Gustavo Herrera (homenaje de Julio Jaramillo), Bolivia (solista) y el dúo Denisse y Lissette (gemelas).

El Albazo es un ritmo musical alegre de la serranía ecuatoriana de origen mestizo, también es un ritmo muy poco escuchado y practicado poco por parte de las generaciones actuales. Es interpretado por solistas grupos/bandas con guitarra y requinto en las calles durante el alba, razón de su nombre. Algunos temas son “Desdicha”; “Avecilla”; “Taita Salasaca”; “Triste me voy”; “Se va mi vida”; “Esta Guitarra vieja”, “Morena la ingratitud”; “Amarguras”; “Aires de mi tierra”; “Así se goza”; “Apostemos que me caso”; “Ay no se puede”; “Tradicional”; “Negra del alma”; “Qué lindo es mi Quito” (o El Huiracchurito); “Si tú me olvidas”; “Compadre”; “Péguese un trago”; “Triste me voy”, entre otros. Entre los mayores exponentes de este ritmo se destacan Paulina Tamayo, Carlota Jaramillo, Pedro Echeverría, Armando Hidrobo, Ricardo Mendoza, Rubén Uquillas, Víctor Valencia, Jorge Araújo Chiriboga, Benjamín Aguilera, Humberto Dorado Pólit, Jorge Araújo Chiriboga, Guillermo Garzón, Héctor Abarca, entre otros.

La tonada está representado por la música y baile similar a la chilena, interpretad por bandas, muy típico en todas las festividades de los pueblos indígenas y mestizos, por estar escrita en tonos menores se parece al Yaraví. Algunos temas son “La Cariñosa”; “Ojos azules”; “Penas”; “Poncho verde”; “Leña verde”; “El ponchito” de su principal exponente, Margarita Lazo.

El aire típico es un ritmo popular muy alegre de práctica mestiza en la Región Interandina una cantidad de composiciones musicales de carácter popular, generalmente alegres y bailables, sueltas y de tonalidad menor. Nicasio Safadi Reyes, Carlos Rubira Infante entre otros, son los exponentes más representativos del aire típico ecuatoriano. Su baile guarda mucha similitud con el albazo.

El Aire Típico es un ritmo alegre mestizo del género popular, propio de la zona norte la Sierra Ecuatoriana, probablemente nació en base a albazo y alza por su parecido. La interpretación de este ritmo se realiza con el arpa. Algunas de las canciones más representativas son “Las cinco de la mañana”; “Hasta mañana” y “Ají de cuy o Compadre ñato”. Entre los principales exponentes se menciona a Nicasio Safadi, Carlos Rubira, los 4 del Altiplano, Margarita Laso y el Duo Benítez y Valencia.

El Costillar es un baile popular de origen Chileno, en el cual los bailarines dan vueltas intentando cerrar un círculo alrededor de una botella que se ubica al medio de la pista. Según Moreno (1957) en Ecuador este ritmo también es conocido como “El ají de queso” tiene relación con la cuadrilla y la contradanza europea.

Respecto al ritmo musical Fox Incaico, aún no se ha definido su origen, pero significa el trote del zorro, probablemente de procedencia norteamericana. Presenta alguna similitud con el jazz, aunque nada tenga que ver con dicho ritmo. Sin embargo el fox incaico expresa con melancolía y sentimiento el pasado y presente del pueblo indígena, en especial Kichwa.

Los ritmos musicales antes mencionados fomentan la unión, la solidaridad y el valor de compartir entre ecuatorianos y extranjeros que se integran en estas celebraciones. Aunque algunos suenan monótonos, tristes, profanos, guerreros, bulliciosos, festivos, también fomentan la fuerza, el coraje y el poderío. La mayoría de estos ritmos son acompañados por la chicha y aguardiente.

También es importante mencionar los ritmos musicales amazónicos denominados anent y nampet, los mismos son cantos sagrados dedicados a la naturaleza y utilizados sobre todo para las ceremonias de los Yachaks. El pueblo afrodescendiente del Ecuador presenta una gran variedad de ritmos musicales que evocan alegría, aún con el triste pasado que proyectan a través de sus cantos y coplas. Entre las expresiones musicales más reconocidas de este Pueblo se resalta: la marimba, el bombo, el guasá, arullos, cununo, alabaos, chigualos, agua corta, agua larga, la canoita, el torbellino, mapalé, andarele, habanera (amorfino de la costa ecuatoriana), entre otros.

De entre todos los ritmos afrodescendientes del Ecuador, la marimba esmeraldeña el día 2 de diciembre de 2015, fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de Humanidad por la Unesco, durante la X Sesión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, que se realiza en Namibia (África). Es un reconocimiento que no solo incluye al instrumento sino al conjunto de conocimientos y saberes que están a su alrededor.

Los afroimbabureños radicados en el Valle del Chota y Salinas se expresan a través de la bomba, misma que se acompaña con la banda mocha, la cual está constituida por un pequeño tambor con dos membranas construido con madera de balsa o del tallo de la cabuya, flautas transversas de caña, penco, hojas de naranjo, platillos, puros y quijada de burro, palos (percusión), maracas (puros pequeños con semillas). Entre las bombas más representativas se menciona a: “La Bomba de la soltería”; “A una negra”; “Chota madre”; “María chunchuna”; “Chalguayacu”; “La Carpuela”, entre otras.

Estos y muchos otros ritmos musicales no todos descritos en este documento, han forjado la identidad Ecuatoriana y también ha incidido en el desarrollo de las fiestas tradicionales ecuatorianas, entre las más representativas se debe mencionar “La Mama Negra”; “El Pase de Niño”; “Inocentes y Santos

Reyes”; “Comparsa Andina del Carnaval”; “El Coraza”; “La Fiesta de Corpus Cristi”; “Pawkar Raimy”; “Inty Raimy”; “Koya, Kolla o KillaRaimy”; “El Kapak Raymi”, entre otras. La mayoría de las festividades de origen ancestral son celebradas en función a los solsticios y equinoccios de invierno y/o verano.

El Ecuador es un país, en el que ha existido un fuerte sincretismo cultural desde siempre, y en la actualidad además de los ritmos antes mencionados, también se escucha y baila el pop, rock, electrónica, salsa, merengue, cumbia, reguetón, techno, entre otros. Con la finalidad de recuperar sonidos y expresiones musicales ancestrales, actualmente existen algunos proyectos que combinan el pasado con las tendencias modernas, como es el caso del techno-sanjuanito o techno-pasacalle.

Es así que el presente trabajo ha tenido como propósito plantear el desarrollo del turismo comunitario como estrategia para visibilizar y revalorizar la memoria musical de los Pueblos Kichwas de Imbabura. Para el efecto se han planteado algunos objetivos específicos como: determinar la importancia y cronología histórica de los ritmos musicales ecuatorianos; establecer la riqueza musical correspondiente a los pueblos kichwas de Imbabura (Otavalos, Karankis y Natabuelas); definir indicadores y cifras turísticas del Ecuador; determinar la oferta de turismo comunitario de los Pueblos Kichwas de Imbabura y plantear estrategias para fortalecer la oferta de turismo comunitario a través de la música y danza.

DESARROLLO. MEMORIA MUSICAL DE LOS PUEBLOS KICHWAS DE IMBABURA (OTAVALOS, KARANKIS Y NATABUELAS).

El cantón Cotacachi de la provincia de Imbabura es nombrado y reconocido como la capital musical del Ecuador. Es así, que entre los registros encontrados para la presente investigación Moreno (1957) menciona que los primeros músicos de los cuales existe evidencia son José Paliz (discípulo del español Santiago Chávez) nació en 1780 y vivió más de 100 años. También la hermana de José, Mercedes Paliz tocaba el arpa y cantaba, de la misma familia figura Aparicio Paliz, hijo y discípulo de José, reconocido violinista, tocaba el arpa, el clarinete y la guitarra. Este gran exponente de la música de Cotacachi muere en el terremoto de Ibarra en 1868.

A lo largo de la historia de Cotacachi se reconoce a algunos músicos como Segundo Proaño (flauta); Adolfo Almeida (requinto); David Proaño (flauta y clarinete); Mariano Proaño (arpista y cantante). Así, los primeros indígenas cotacacheños que aprendieron del legado español, y de los cuales existen breves registros son: Gildo, Félix, José y Juan Sánchez, Santiago Simba y Pedro Anrango (violinistas) Juan Manuel, Francisco Farinango (ciego) y José Bonilla entre otros.

Los compositores y músicos más reconocidos en la vida de este cantón son: Segundo Luis Moreno, Carlos Coba Andrade (musicólogo), Alberto Moreno, Filemón Proaño, Urcesino Proaño, Abelardo Proaño, hermanos Gilberto, Claudio y

Germán Proaño, hermanos Marco, Luis y Armando Hidrobo, hermanos José y César Moreno, Rubén Jaramillo, Pedro Proaño.

Cabe destacar que en el cantón Cotacachi, desde 1965 existe el Colegio de música Luis Ulpiano de la Torre, centro que ha formado varias generaciones de músicos. La nueva generación de músicos y compositores son: Clímaco Vaca, Ulpiano Galindo, Edgar Hidrobo, Freddy Moreno, entre otros. También las agrupaciones que han posicionado la música nacional desde Cotacachi ha sido la “Rumba Habana”, y en la nueva generación “Bayana Banda”.

Otro de los cantones musicales es Otavalo de mayor concentración del Pueblo Kichwa del mismo nombre, pues posee una cultura musical de reconocimiento mundial Otavalo, entre los ritmos musicales de mayor práctica se nombran al Sanjuanito de origen imbabureño; Yaraví; Pasacalle; Pasillo; Albazo; Tonada; Pasodoble; Vals; Boleros entre otros géneros musicales con influencia extranjera y con tendencia moderna.

La trayectoria musical de Otavalo revela un legado de músicos y compositores de mayor reconocimiento y que han dejado un gran legado de emoción, sentimiento, inspiración, características propias de la región andina. Según Valdospinos (2000) se reconoce a Virgilio Chaves Orbe, Ulpiano Benítez Endara, Ulpiano Chaves Orbe, Virgilio Jácome Orbe, Carlos Paredes Cisneros, Gonzalo Gómez Jaramillo, Guillermo Garzón Ubidia, Alejandro Plazas Dávila, Luis Enrique Cisneros, José Manuel Chalampunte, Manuel Mantilla Cerón, Luis Gonzalo Vinueza, Gonzalo Benítez Gómez, Hugo Cifuentes Navarro, Luis Gilberto Soto Pasquel, Eloy Cerón, entre otros. Es importante mencionar que la mayoría de personajes antes mencionados son mestizos.

En la actualidad se reconocen a grandes artistas kichwa Otavaleños como son Jesús Fichamba, quien ganó el primer lugar del Festival OTI capítulo Ecuador; Enrique Males; Leo Rojas que ganó un concurso fama y talento en Alemania y se posiciona como un referente ecuatoriano en Europa; Segundo Lema es un reconocido músico popular, Armando Perugachi, Álex Ruiz, Luis Artes y Tupak Fichamba, Fabián Burga y Tinku Perugachi (realizan acordes del Inti Raymy, graban un disco en Rap Shymy) y Wahya (San Juanito).

Entre los grupos musicales de los tres pueblos kichwas de Imbabura se mencionan al Centro Cultural Peguche, Ñanda Mañachi, Imbayakuna, Ñukanchik Ñan, Killas, Raíces, Yuyari, Yarina-Yawar Wawky, Saywa, Pachakamac- Ananau, Muyuri (retornar), Juyanís (amor), Runa Marka, Allpañan, Grupo de arte, música danza y teatro Cachipugro, Danza Muyacán, Ñucanchi Llacta, Revista Cultural Universidad Técnica del Norte, Andanzas (carrera de Turismo UTN), Danza Kawsay y Danza Cotacachi. La mayoría de grupos de música y danza están integrados por indígenas kichwas y mestizos. Utilizan instrumentos de viento, percusión y cuerdas como la flauta traversa, la flauta kucha propia de Cotama en Otavalo, churo o caracol marino, cuernos de toro, rondín, melódica, zampona,

charango, guitarra, violín, bandolín, bajo, quena, zamponas, chakchas, bombo, acordeón y piano.

Existe poca representación de la música y danza kichwa de los Pueblos kichwas Karanki y Natabuela, en su mayoría son Otavalos con una presencia importante en los cantones del mismo nombre y Cotacachi. Sin embargo los tres pueblos kichwas enmarcados en la cosmovisión andina presentan celebraciones similares como son el Pawkar Raymi que tiene lugar en febrero y marzo de cada año, en español fiesta del florecimiento (Sisa Pacha) o juego ceremonial con agua y flores (Tumari Pukllay). La fiesta del Inti Raymi o Wawa Inti Raymi (fiesta del sol niño) es una ceremonia incaica y andina, se desarrolla durante el solsticio de invierno (24 de junio) (es invertido/de verano en el hemisferio norte y de invierno en el hemisferio sur). El Koya, Kolla o KillaRaymi Fiesta de la Jora- Tarpuy Raymi (fiesta de la siembra), tiempo de escoger las mejores semillas para la nueva siembra y tiene lugar el 21 de septiembre, fin de la preparación de suelos e inicio de los cultivos, La última fiesta del año es el Kapak Raymi celebrada el 21 de diciembre, una fiesta real, relacionada con de la germinación de las semillas y de los preparativos previos a iniciar el nuevo año/sincretismo (navidad).

CIFRAS TURÍSTICAS DEL ECUADOR Y EL TURISMO COMUNITARIO EN LOS PUEBLOS KICHWAS DE IMBABURA.

Según el Ministerio de Turismo, el Ecuador en el 2014 recibió alrededor de 1.557.006 turistas extranjeros, luego de revisar los ingresos de turistas durante el primer trimestre de 2015 en relación al primer trimestre de 2014 se evidencia un claro crecimiento del 6,4%. El 61% llegan a Ecuador a través de avión, el 34% por vía terrestre y el 5% vía marítima. Cabe indicar que los principales países emisores de turismo están constituidos por Colombia en un 24%, Estados Unidos con el 17%, Canadá con el 11% desde Perú y en otros pequeños porcentajes turistas de todas partes del mundo.

Según el boletín turístico del Ministerio de Turismo en el 2015, el promedio de gasto de los turistas extranjeros durante su estancia se estimó alrededor de USD. 1.200, además se registró un saldo positivo en la balanza turística, cuya cifra se estima en USD 650 millones, a diferencia del 2007 que mantenía un déficit de balanza turística de USD.106, 7 millones. Los ingresos económicos por turismo han pasado de 492.2 millones de dólares en 2007, a un estimado de 1.691,2 millones de dólares en 2015, lo que representaría un crecimiento promedio anual del 13%. Según la Organización Mundial de Turismo (OMT) las perspectivas del turismo para Ecuador, son muy optimistas, es así que para el 2020, se receptorá alrededor de 1,4 billones de turistas extranjeros, entre tanto, para el 2030, será de 1.8 billones de visitas.

Otros datos importantes acerca de los beneficios de la actividad turística en el Ecuador se obtienen relacionando la generación de empleo en el 2007 que

demuestra 285.322 empleos directos e indirectos en alojamiento y servicios de comida y bebida; mientras que, en el tercer trimestre del 2015 se generaron 415.733 empleos en los mismos servicios, de lo cual el 67% corresponde a las mujeres. Además por cada 10 visitantes extranjeros que ingresan al país se genera un empleo de asalariados en la economía nacional, según el Ministerio de Turismo del Ecuador (2015). Es así que la actividad turística en el Ecuador desde el 2013 se ha ubicado como el tercer producto de exportación después del banano y plátano y camarón.

Según cifras turísticas del 2011 reportadas por el Ministerio de Turismo, el turismo receptor en la provincia de Imbabura se distribuye de la siguiente manera, Otavalo con el 68,3% de visitantes, Ibarra el 42,2%; Cotacachi el 10,1; Atuntaqui el 2,6%; San Pablo 1,7%; Imbabura 1,5%; Chachimbiro 0,8%; Cuicocha 0,4%; Lita 0,2%; Yahuarcocha 0,1%; Mojanda 0,1%, Peguche 0,1% y Ambuquí 0,1%. La principal motivación de la demanda turística en esta provincia se refiere a vacaciones, recreo y ocio con el 55,3%, en la cual se desarrollan los siguientes tipos de turismo: turismo cultural 61%; ecoturismo 19%; turismo de deporte y aventura 7%; turismo de salud 5%, sol y playa 2% y otros 4%.

Benítez, Albuja y Tapia (2014) manifiestan que “con el Gobierno actual el turismo se ha convertido en un eje estratégico en la matriz productiva de los pueblos involucrados; y al respecto, la Constitución del 2008 ratifica que la prosperidad humana debe darse con énfasis en la conservación y preservación de la naturaleza, de ahí que en el País, existen alrededor de 150 operaciones de turismo comunitario distribuidas en tres regiones continentales del Ecuador: Costa, Sierra y Amazonía” (p.8).

La principal oferta turística de la provincia de Imbabura está integrada por el turismo comunitario, actividad económica solidaria que interrelaciona a la comunidad con los visitantes, a través del manejo adecuado de los recursos naturales y la valoración del patrimonio cultural, siempre y cuando se enfoque en el principio de equidad y en una adecuada distribución de los beneficios.

Al menos 91 familias kichwas entre los cantones de Otavalo y Cotacachi se encuentran involucradas con el turismo comunitario y en los últimos años han sido beneficiarios de una inversión económica de 201.480 dólares entre el Gobierno Provincial de Imbabura y la Cooperación Técnica Belga, CTB, a través del Programa de Desarrollo Rural del Norte, PDRN. En el año 2015 es posible evidenciar algunos logros como el mejoramiento y modernización del sistema de comercialización de productos y servicios turísticos comunitarios; el mejoramiento de los servicios y estándares de calidad de los emprendimientos y la conformación de la Mesa de Turismo Comunitario de Imbabura.

Del 100% de emprendimientos de turismo comunitario de esta provincia con iniciativa de los Pueblos Kichwas, el 30% demuestran fortalezas que determinan su sostenibilidad, como es la capacidad de alojamiento instalado, capacidad para brindar el servicio, experiencia en el desarrollo del turismo comunitario, senderos

establecidos, entre otras. Sin embargo, en su mayoría requieren de un proceso de fortalecimiento, que garantice el éxito de los diferentes emprendimientos turísticos y agroindustriales. En este sentido, según Santiago Salazar, funcionario del Ministerio de Turismo, Regional Norte manifiesta que en el 2015 se han realizado algunas acciones tendientes a la formalización de la actividad turística con la finalidad de convertir a los emprendimientos en Centro de Turismo Comunitario (CTC), desde luego este proceso se encuentra en la primera fase y su progreso es lento, ya que no existe una normativa legal y que se ajuste a la realidad territorial. No obstante, Salazar precisa que en el primer trimestre del 2016 el Ministerio de Turismo se encargará de realizar un diagnóstico, que permita determinar las necesidades y así contribuir eficientemente en el fortalecimiento de la estructura organizacional, difusión y asesoramiento técnico de los CTC.

En general los emprendimientos de turismo comunitario de los Pueblos Kichwas de Imbabura ofrecen al visitante: talleres artesanales, actividades de música y danza tradicional andina (escaso), alojamiento, alimentación, agroecología, visitas guiadas por la población nativa, medicina ancestral, agroindustria, agroturismo, turismo de deporte y aventura, entre otros. Los emprendimientos de iniciativa Kichwa son los siguientes:

Tabla 1. Emprendimientos Kichwas de la Provincia de Imbabura

Nº	Nombre	Cantón	Parroquia	Comunidad	Actividades que realizan
1	Turismo Comunitario San Clemente	Ibarra	La Esperanza	San Clemente	Alojamiento familiar
2	Asociación 28 de octubre Turismo Comunitario y Agroturismo.	Ibarra	la Esperanza	Chirihuasi	Alojamiento, alimentación y guianza.
3	Asociación Agropecuaria la Magdalena.	Ibarra	Angochagua	La Magdalena	Agroturismo, alojamiento, alimentación y guianza
4	Sarum Maky	Ibarra	La Esperanza	La Florida	Alojamiento, alimentación y guianza.
5	Emprendimiento Turístico (Luis Oswaldo Pupiales).	Ibarra	Caranqui	Naranjito	Alojamiento, alimentación y guianza.
6	Asociación de turismo Pacha Kamak "La Florida"	Ibarra	La Esperanza	La Florida	Alojamiento, alimentación y guianza.
7	Comuna San Luis de la Carbonería	Cotacachi	Imantag	San Luis de la Carbonería	Alojamiento, alimentación, guianza, agroecología, avistamiento de aves y alquiler de caballos.
8	Comunidad La Calera (Albergues).	Cotacachi	San Francisco	La Calera	Alojamiento y alimentación vivencial.
9	Comunidad La Calera (artesanías).	Cotacachi	San Francisco	La Calera	Venta de artesanías y demostración de trabajo artesanal.
10	Comunidad La Calera (gastronomía).	Cotacachi	San Francisco	La Calera	Venta de platos típicos a grupos.
11	Comunidad La Calera (pascos a caballo).	Cotacachi	San Francisco	La Calera	Alquiler de caballos y guianza

12	Comunidad Morocho (alojamiento familiar)	Cotacachi	San Francisco	Morocho	Alojamiento y alimentación, turismo vivencial.
13	Comunidad Santa Bárbara	Cotacachi	El Sagrario	Santa Bárbara	Alojamiento y alimentación vivencial
14	Comunidad Tunibamba	Cotacachi	El Sagrario	Tunibamba	Alojamiento y alimentación vivencial.
15	Red Ecoturística de Intag	Cotacachi	García Moreno, Peñaherrea, Apuela Plaza Gutiérrez, Cuellaje	Magdalena Bajo, El Chontal, Magdalena Alto, El Rosal, Junín, Nangulví, Santa Rosa, Pucará, El Paraiso, Guagshí.	Alojamiento, alimentación, guía a las fincas y plantas cafetaleras y otros atractivos turísticos.
16	Turismo en la comunidad de Piñán.	Cotacachi	Imantag	Piñán	Servicios turísticos, guía, cabalgatas.
17	Turismo Comunitario (Sr. Antonio Morales).	Cotacachi	Cuicocha	Cuicocha	Albergues familiares, guía, alimentación.
18	Peribuela Turismo.	Cotacachi	Imantag	Peribuela	Albergue colectivo, recorrido al bosque nativo, alimentación.
19	Ayllu Kawsay	Cotacachi	San Francisco	Chilcapamba	Alojamiento, alimentación.
20	Runa Tupari	Cotacachi	Quiroga, El sagrario	Calera y Morocho, Santa Bárbara y Tunibamba	15 familias. Albergues familiares, alojamiento, alimentación y guía.
22	Grupo de Turismo Pucará	Cotacachi	Apuela	Pucará	12 Familias. Albergues familiares, alimentación y guía.
22	Comité de turismo de los Manduriacos	Cotacachi	García Moreno	Manduriacos	11 familias. Salud, medioambiente, producción y turismo.
23	Peguche Kawsay	Otavaló	Miguel Egas	Peguche	Alojamiento, alimentación y artesanía.
24	Cascada de Peguche	Otavaló	Miguel Egas	Peguche	Guía, alojamiento y alimentación.
25	Agencia Operadora de Turismo Mindalay.	Otavaló	Miguel Egas	Peguche	Recorridos, alojamiento y alimentación.
26	Puruhanta Forest Lodge	Pimampiro	Mariano Acosta	La Florida	Alojamiento. Alimentación y guía.
27	Albergue Comunitario Palahuco	Pimampiro	Mariano Acosta	La Florida	Alojamiento comunitario.
28	Taller de alpaca "La Florida"	Pimampiro	Mariano Acosta	La Florida	Taller artesanal
29	Complejo turístico Agua Sabia.	Urququí	Tumbabiro	Tumbabiro	Alimentación y recreación.
30	Complejo recreativo Timbuyacu.	Urququí	San Blas	Iruguincho	Alimentación y recreación
31	Red de Turismo Comunitario Tuntaqui	Antonio Ante	Atuntaqui	Atuntaqui	Alojamiento, alimentación
32	Empresa Comunitaria Artesanal "TOTORA SISA" de San Rafael.	Otavaló	San Rafael de la Laguna.	Artesanos de las comunidades de Cachiviro, Huayco Pungo, Cuatro Esquinas, Tocagón, y la Unión de Comunidades Indígenas de San Rafael de la Laguna (UNCISA),	Artesanías, papel y muebles de totora.

				con el apoyo de diferentes organismos nacionales, internacionales.	
33	Asociación Artesanal "Huarmi Maki".	Otavalo	Miguel Egas	Peguche	Talleres artesanales. Actividades de música y danza tradicional andina. (12 mujeres artesanas).

Fuente: Ministerio de Turismo (2015). Elaboración Propia.

La perspectiva para fortalecer la actividad turística en la provincia de Imbabura a mediano y largo plazo, consiste en la planificación y desarrollo de rutas que beneficien a la zona urbana y rural, así como a indígenas, afroimbabureños y mestizos. En el cantón Ibarra se propone la ruta de los bordados (La Esperanza y Angochagua); la ruta del café y las orquídeas (Lita y La Carolina); la ruta de las iglesias, arte y escultura (San Antonio de Ibarra y el centro de la ciudad); la ruta del sol, bomba y cultura (Valle del Chota), la ruta tren de la libertad (tren Ibarra-Salinas, Ibarra-Otavalo); la ruta del último inca Atahualpa (Caranquí); la ruta de los sabores de Ibarra (parte urbana) y la ruta de los senderos para caminatas, trote, cabalgata y bicicleta.

Fortalecimiento de la oferta de Turismo Comunitario a partir de la memoria musical de los Pueblos Kichwas de Imbabura.

La música y danza de las diferentes naciones se han convertido en el pilar fundamental e insumo de una nueva modalidad de turismo, como es el denominado turismo musical, en Europa se encuentra auge, pues se trata del desarrollo de festivales culturales que combinan el valor del patrimonio material e inmaterial, por lo tanto en un solo evento o encuentro es posible participar de ceremonias sagradas, rituales de sanación, actividades de teatro, actividades y competencias deportivas indígenas, artesanías, gastronomía local, sabiduría ecológica, entre otras.

Es así, que los tres pueblos Kichwas de Imbabura (Otavalo, Natabuela y Karanki) son considerados poblaciones hermanas por su origen y convivencia sociocultural. Por lo tanto poseedores de una gran riqueza cultural material, que refiere a bienes arqueológicos, muebles, inmuebles y documentales; también son dueños de una extraordinaria riqueza cultural inmaterial que está constituida por las tradiciones y expresiones orales (mitos, cuentos, leyendas, plegarias y expresiones literarias); artes del espectáculo, que según el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (2015) se refiere a representaciones de danza, música, teatro, juegos y más actividades relacionadas con espacios rituales); también poseen conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo (gastronomía, medicina tradicional, espacios simbólicos, técnicas productivas y sabiduría ecológica) y técnicas artesanales tradicionales.

La propuesta radica en convertir a los emprendimientos kichwas en Centros de Turismo Comunitario, con la asesoría y respaldo total del Ministerio de Turismo/ Regional Norte y los diferentes GADS (Gobiernos Autónomos Descentralizados), que tienen injerencia en el desarrollo local de estas poblaciones, y en consecuencia se convertirá en uno de los principales productos turísticos de la Provincia de Imbabura. Para el efecto y en base al potencial existente se plantea al menos el desarrollo del turismo musical, de aventura, naturaleza, agroturismo, místico, convivencia cultural e histórica.

La oferta de los Centros de Turismo Comunitario, además de integrar todos los aspectos de convivencia que implica el desarrollo de los Pueblos Kichwas, también deben planificar y maximizar la celebración de las cuatro grandes fiestas o raimys (Pawkar Raymi; el Inti Raymi; el Koya, Kolla o Killa Raymi y el Kapak Raymi) que fueron descritas en un apartado anterior y que dinamiza el turismo interno y receptivo. Pues son festividades tradicionales indígenas de la parte norandina del Ecuador, a través del tiempo se han consolidado como rituales milenarios sincretizados en los elementos de la naturaleza, agua, tierra, sol, aire y todas las dualidades que concibe la cosmovisión indígena.

La memoria musical de los tres Pueblos Kichwas de Imbabura debe ser visibilizada a través de la oferta programada por los emprendimientos y redes de turismo comunitario, con la conformación de grupos de danza integrados por niños, hombres y mujeres de cada ámbito geográfico. Así mismo, la música ancestral y local debería inundar los ambientes, en los cuales se brinda el servicio a los turistas, además acceder a presentaciones en vivo y conseguir una dinámica e interacción musical.

Entre los aciertos del Gobierno actual se destaca la planificación nacional en relación a la educación bilingüe, que tiene como propósito educar y concienciar sobre el valor de cada nacionalidad y pueblo del Ecuador. De lo cual, niños y jóvenes han reconocido la necesidad de conservar su lengua materna y vestimenta. Sin embargo, es vital que se desarrolle un programa que garantice la recuperación y declaración patrimonial cultural material e inmaterial de los Pueblos en estudio.

Otra de las acciones para fomentar la revalorización de la memoria musical de estos pueblos consiste en la producción musical que recopila música referente de los Otavalos, Karankis y Natabuelas, lo que deberá ser difundido a través de un diario de mayor aceptación y circulación nacional y redes sociales. Un ejemplo similar es el desarrollado por “Taitas y Mamas” que tienen como misión el rescate del arte musical de los más ancianos. Así mismo, incluir a estos pueblos en el gran proyecto nacional de “Embajadores Culturales” que con el apoyo económico y logístico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador viajan a encuentros y ferias internacionales, en las cuales pueden mostrar su riqueza musical y literaria.

CONCLUSIONES

1. Los ritmos ancestrales y/o tradicionales del Ecuador se han limitado a la práctica de la población que supera los 35 años. Sin embargo, los ritmos modernos de influencia extranjera han dominado a las generaciones más jóvenes, lo que fomenta la pérdida acelerada de la música tradicional ecuatoriana. En lo que refiere a la música de la etapa prehispánica existe un proyecto denominado “Sonidos de América”, que tienen como propósito recrear los sonidos a través del estudio de los instrumentos musicales de dicha época. Luego de la Conquista española existe un fuerte sincretismo, de lo cual, hoy se practican y reconocen los siguientes ritmos: Albazo (indígenas, mestizos); Aire típico (mestizos); Alza (mestizo); Capishca (mestizo/exprimir); Danzante; Fox- incaico (indígenas, mestizos/trote del zorro); Pasacalle (mestizo); Pasillo (mestizo); Sanjuanito; Yaraví; Tonada; Yumbo; Marimba; Abago; Agua corta; Agua larga; Amazónico; Amorfino; Andarele; Arroz quebrado; Caderona; Bomba; Cachullapi; Chigualo; Costillar; Curiquingue; Habanera; vals, entre otros. Así como la celebración de grandes fiestas como: La Mama Negra; El Coraza; La Fiesta de Corpus Cristi, Pawcar Raymi; Inty Raymi; Koya/Killa Raimy; Kapak Raimy entre otras.
2. La actividad turística se convierte en la estrategia para el aprovechamiento sustentable de los recursos culturales de la población kichwa. Actualmente se registran alrededor de 150 operaciones de turismo comunitario en todo el Ecuador, de las cuales, el 36% se concentran en la Provincia de Imbabura y el 85% corresponde a iniciativa Kichwa.
3. Cotacachi es un cantón pionero de la música imbabureña y a través del tiempo ha sido reconocido como la capital musical del Ecuador. Sin embargo, a la presente fecha registra un limitado número de arreglistas, músicos, compositores y escuelas del arte musical. Otavalo es otro de los cantones con mayor población indígena y con una extraordinaria riqueza cultural, en la cual la música andina con identidad otavaleña se ha posicionado en contextos internacionales y es considerada uno de los mejores y mayores atractivos de este cantón.
4. De 54 emprendimientos de turismo comunitario de la Provincia de Imbabura, 33 se encuentran manejados por la población indígena o kichwa. De los cuales, el 60% son de iniciativa del Pueblo Otavalo; el 37% al Pueblo Karanki y el 3% al Pueblo Natabuela. Por lo tanto, el turismo comunitario se convierte en la estrategia para la visibilización y revalorización de la memoria musical de los Pueblos Kichwas de Imbabura.
5. La oferta de los emprendimientos de turismo comunitario de los Pueblos Kichwas de Imbabura demuestra que el 85,45% comercializa alojamiento en albergues comunitarios, gastronomía local, servicios de guianza, medicina ancestral y un 19% ofrece productos agroindustriales y agroturismo. Sin embargo, no existe una oferta

programada que permita rescatar, visibilizar y fomentar la revalorización de la memoria musical de estos pueblos. Por lo tanto, la riqueza musical debe incorporarse en la oferta del turismo comunitario de forma activa.

6. La propuesta de visibilización y revalorización de la memoria musical de los pueblos estudiados consiste en el desarrollo efectivo de las cuatro grandes fiestas/ancestrales (Pawkar Raymi; el Inti Raymi; el Koya, Kolla o Killa Raymi y el Kapak Raymi), las cuales motivarán el incremento del turismo interno y receptivo.
7. Los representantes de los emprendimientos de turismo comunitario manifiestan la necesidad y compromiso de integrar en sus ofertas, la música y danza de sus pueblos. Es claro que la memoria musical revitalizará los diferentes destinos y productos turísticos, por lo tanto, el turismo se convierte en la mejor estrategia de rescate y difusión de la riqueza musical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYALA, Enrique. Resumen de Historia del Ecuador. Quito: Corporación Editora Nacional, Biblioteca general de cultura, Tercera Edición, ISBN: 978-9978-84-477-9. 2008.

ACELDO, Juan Gabriel “Estudio histórico de las influencias del yaraví en la música folklórica en el Ecuador durante los últimos 25 años” Cuenca – Ecuador. (2012).

BENÍTEZ, Nhora; ALBUJA, Jorge & TAPIA, Gabriel. “Retrospectiva, visibilización y revalorización de la herencia cultural del pueblo afro y afroecuatoriano, a través del turismo comunitario para el buen vivir”. Revista RIAT: REVISTA INTERAMERICANA DE AMBIENTE Y TURISMO VOL. 10, N° 2, p.8, 2014.

CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA DEL ECUADOR. Decreto Legislativo 0, Registro Oficial 449 de 20.oct-2008- última modificación del 13 de julio del 2011. Art. 56, 57, 60.

COSTALES, Alfredo. El Chagra estudio del Mestizaje Ecuatoriano. Quito: Biblioteca de la Fundación Cultural del Ballet Andino Ecuador.

D’HARCOURT, “La música de los Incas y sus supervivencias”. Texas: Occidental Petroleum, 1990.

FLORES, Gabriel. “Marimba Esmeraldeña”. **Diario EL COMERCIO**. **Disponible en:** <http://www.elcomercio.com/tendencias/marimba-esmeraldas-historia-unesco-patrimonioinmaterial.html>. 2 de diciembre de 2015

GODOY, Mario: Historia Musical del Ecuador. Quito: PUCE-Q, Facultad de Ciencia de la Educación, 2012.

GUERRERO, Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. Quito: CONMUSICA, 790 páginas (más disco y álbum de partituras), tomo II. Premio Nacional José Mejía Lequerica. 2004-2005.

MONTAÑO, Juan. “Al ritmo de marimba, el alegre sonido de la marimba está presente en todas las celebraciones de la cultura afroesmeraldeña”. Quito: Revista Incógnita. No. 17, V-2002.

MORENO, Segundo Luis. La música de los incas. Editorial. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.

MINTUR (Ministerio de Turismo del Ecuador). “Boletín Turismo Interno de Receptor”, 2011.

MINTUR (Ministerio de Turismo del Ecuador, Regional Norte). “Emprendimientos de Turismo Comunitario de Imbabura”, 2015.

Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (2015). “Patrimonio Cultural Material e Inmaterial”. Disponible en: <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/patrimonio-cultural/>

OMT (Organización Mundial de Turismo). “Panorama mundial del turismo hasta el 2030”, 2014.

PEÑAHERRERA, Piedad (1929) y COSTALES Alfredo (1925) el capishca, Disponible en: <http://www.guambra.com/musica.html>

SANDOVAL, Juan. “Música patrimonial del Ecuador”. Investigación realizada con el auspicio del Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural del Convenio Andrés Bello, IPANC. ISBN 978-9978-92-728-1 (2009).

VALDOSPINOS, Marcelo. Los caminos del Corazón-Compositores otavaleños. Quito: Cada de la Cultura Ecuatoriana, 2000.

WONG Ketty, Ecuador. “La nacionalización del pasillo ecuatoriano a principios del siglo xx” 2002. Disponible en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Wong.pdf>. [Consulta: 22 de diciembre de 2015].

LA MUSICOLOGÍA INDÍGENA Y EL TURISMO ÉTNICO ESTUDIO DE CASO. COLTA – ECUADOR

Indigenous Musicology and Ethnic Tourism

Bacilio Pomaina Pilamunga

RESUMEN

La musicología indígena es una ciencia musical basado en la vida social, cultural, política y espiritual de los pueblos, su expresión musical se base en el pacto o comunión con las cuatro dimensiones de la comunidad divina, natural, ancestros y sociedad; por lo que la musicología fortalecer la vida, de las emociones, las alegrías y tristezas de un pueblo. La presente investigación es una recopilación teórica y contextual inédita de los indígenas de la parroquia Silcapa, cantón Colta, provincia de Chimborazo, Republica del Ecuador; la recopilación se realizó en las asambleas comunitarias, encuentros, talleres, celebraciones y festividades, durante dos años en cada uno de estos espacios.

La investigación registró 700 grabaciones sonoras y 20 audiovisuales, con la sistematización se define dos segmentos de musicología indígena: musicología del segmento de ciclo agrario y la musicología del segmento de ciclo vital de la vida. En base al estudio teórico y contextual música, se fundamenta el documento los conceptos, prácticas, valores, visiones de la gestión del etnoturismo que se practica en el Centro Jatun Yachag Wasi a travez de los saberes ancestrales y la musicología indígena.

El presnete estudio plantea las siguientes preguntas, que dara respuestas mediante reflexión, análisis y fundamentos: ¿Qué es la musicología indígena?, ¿Cuáles la connotación de la musicología indígena?, ¿Cómo se reproduce la musicología indígena?, ¿En qué se diferencia la musicología indígena de otros géneros?, ¿por la musicología conviven con el etnoturismo?

PALABRAS CLAVES

Musicología indígena, música indígena y el etnoturismo.

DEFINICIÓN DE LA MUSICOLOGÍA

La musicología en el contexto de los pueblos indígenas del Ecuador es muy poco tratado por la complejidad del área, ya que muchos de los actores originarios tienen muy poca formación académica y su accionar no es reconocido por no contar con un título profesional o publicaciones científicas. Debido a estas y otras limitaciones es muy poco abordada la musicología indígena en los escenarios académicos, es más existe muy pocos trabajos académicos que aborde la temática desde contextos y visión de los pueblos indígenas.

El recorrido histórico de la definición de la musicología, según datos históricos recopilados por Max Jardow Pedersen, los europeos se interesaron por la música hacia finales del siglo XVIII en países como Inglaterra, Francia y Holanda, donde se inician recopilaciones de canciones populares. Ya en el siglo XIX algunos investigadores interesados por la música y con recursos limitados comenzaron a anotar melodías y textos de índole musical.

En años sesenta la etnomusicología se caracteriza por dos líneas de investigación que han predominado hasta nuestros días: la musicológica y la antropológica. Para la primera, lo que importa es la música como tal, la cultura quedaría en un segundo plano, como un elemento de la música. En cambio desde la antropológica es el estudio de los fenómenos musicales dentro de un contexto cultural o una sociedad concreta, La música como parte de la cultura. Con estos preámbulos históricos y conceptuales, a continuación alguna perspectivas de etnomusicología según algunos autores:

Jaap Kunst, en 1959, escribe que el objeto de la etnomusicología es la música tradicional y los instrumentos de todas las culturas de la humanidad. Mantle Hood (1971), menciona que la etnomusicología es un fenómeno musical, pero también físico, psicológico, estético y cultural, el cual abarca todas las variantes musicales: clásica, popular, etcétera.

Alan Merriam quien en 1960 pone énfasis en aspectos sociales y culturales haciendo un planteamiento del estudio de la música en la cultura. Aunque también hay autores que siguen dando definiciones que se acercan más a la idea de Musicología comparada en vez del término nuevo de Etnomusicología, uno de ellos es Bruno Nettl (1964), dice que es la ciencia que trata con la música de los pueblos, fuera de la civilización occidental.

Con estas definiciones conceptuales, el aspecto de la etnomusicología estudia a las etnias de donde provienen esas músicas sus costumbres y los instrumentos típicos, así como sus danzas y su simbología. Desde estas perspectivas la etnomusicología o musicología tienen sus diferencias, pero en lo global es la ciencia que trata sobre la música de los pueblos, en sus contexto; también se refiere a la música tradicional y los instrumentos, la cual es considerada como un fenómeno

musical, físico, psicológico, estético y cultural; que recae en el estudio de la música y la cultura.

Por lo tanto la Etnomusicología es el estudio de la música de las etnias y sus contextos, para lo cual se requiere de un etnomusicólogo, quien es un investigador que estudia la música de diversos grupos culturales y sociales, y por lo tanto su área de investigación puede abarcar prácticamente todos tipos de música en cualquier parte del mundo. Pero que musicólogo y etnomusicólogo, a continuación una breve diferenciación entre los dos actores.

MUSICÓLOGO Y ETNOMUSICÓLOGO

El etnomusicólogo estudia a la música en su contexto cultural, aplicando las teorías y el método de la antropología cultural en sus estudios, mismos que son complementados con aportaciones provenientes de otras ciencias sociales y disciplinas humanísticas. También estudia la música popular y tradicional, a la diferencia con el musicólogo; es que estudia la música viva, convive con los músicos en su ambiente social en el cual se toca y compone la música, haciendo el trabajo de campo metódicamente siendo más bien éste último concepto lo que lo distingue del musicólogo.

En cambio el musicólogo es un músico especializado, como el instrumentista, es el director o el compositor, cuyo objetivo principal es producir conocimiento explícito sobre la música. Prácticamente es un músico que incursiona en el estudio académico de la música o un profesional formado en alguna otra disciplina científica o humanística que estudia la música. Quien comunica y comparte el conocimiento sobre la música es su razón fundamental en la sociedad.

He aquí surge la reflexión de la musicología, en las comunidades y pueblos indígenas casi nadie tiene un título académicos, entonces nadie es musicólogo, pero hacen, componen, difunde y animan la vida de los pueblos en sus localidades. Cera que los maestros indígenas que hace la música puedan llamar musicólogo, debido a que la ciencia oficial no reconoce esta labor y cuál es su impedimento. A criterio de Martin Malan músico reconocido indígena de Colta Chimborazo, menciona con o sin título somos maestros de música a aquí en todas partes, somos musicólogos y etnomusicólogos.

MUSICOLOGÍA INDÍGENA

Los Pueblos y Nacionalidades indígenas hacen etnomusicología o musicologías, en base a las reflexiones anteriores, se puede mencionar que la etnomusicología nace como una rama menor de la musicología para estudiar y entender la música exótica de las culturas primitivas, según algunos autores. Ante esta definición oficial de la ciencia musical, las composiciones musicales indígenas solo se considerarían como etnomusicología o es decir una ciencia de segundo orden, a criterio de los pueblos indígenas no debe ser solo considerada como etnomusicología rama de segunda ciencia, si no también musicología. Ante estas

cuestiones pendientes por definir, las academias y la ciencia oficial de la música deben reconocer como tal la nominación de los pueblos indígenas; ya que en la actualidad se está viviendo nuevas eras de reconstruir ciencia que involucre a los portadores de memoria olvidada o invisibilizados.

La música indígena no es solo un dilecto, expresión musical de tradiciones o visiones culturales, espirituales y conmemorativas, va mucho más allá según las perspectivas indígenas. Originalmente para hacer la música se usaba el tambor, la flauta, el caracol, rodadores, chagchas, ocarinas, cuencas y entre otros instrumentos autóctonos; la música indígena nace un contexto familiar y comunitario, es una ciencia musical que se basa en la vida social, cultural, política y espiritual de los pueblos relegados o visibilizados por los sistemas oficiales de los estados, su expresión melódica se pacta y se relaciona con la vida, el propósito de la musicología indígena consiste en armonizar a las cuatro dimensiones de la vida andina, que son representadas en las siguientes comunidades:

Comunidad divina; representado por el Pachakamak (Dios).

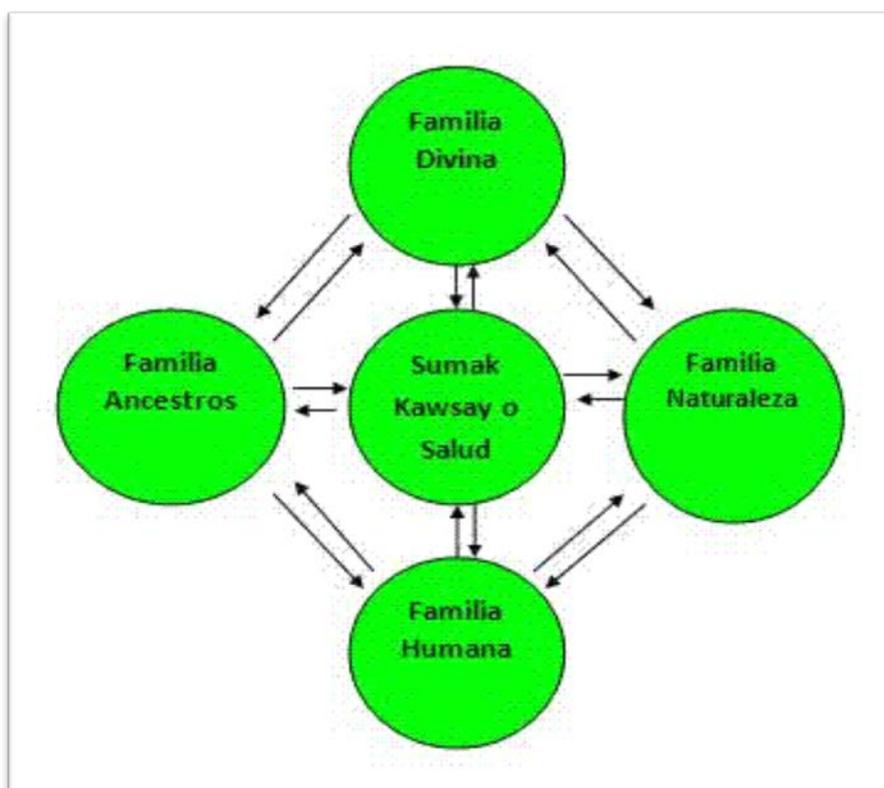
Comunidad de ancestros; representado por los ancestros fallecido.

Comunidad natural; representada por los seres materiales de la tierra (flora, fauna, minerales, manantiales, entre otros).

Comunidad humana; representada por la sociedad vigente (seres humanos o habitantes).

He aquí la música indígena juega un papel importante en pactar y relacionar a las cuatro comunidades a través de las celebraciones, que son los fundamentos para que el Runa (ser humano) logre el sumak-kawsay (vida en plenitud) o salud cuando su conciencia está libre, su cuerpo está sano, sus emociones están libres de presiones y su espíritu es comunicativo y participativo con todo lo que le rodea, de la misma manera, su familia, su comunidad, su ganado, su chakra (cultivo), su trabajo, sus divinidades, su naturaleza, sus ancestros y todo lo que le rodea están bien, solamente allí el runa tendrá sumak kawsay (salud o buen vivir), la salud plena, la cual se logra a través de la música.

El bienestar no solo es del Runa (ser humano), también debe ser de las divinidades, de sus amistades humanas, de la naturaleza y de los espíritus de los ancestros. Solamente de este modo el runa tendrá una salud individual y comunitaria integral, la cual se logra a través de la conexión musical de la siguiente manera:



Es el momento en que los cuerpos espiritual, mental, emocional y físico entran en un estado de perfecta armonía e interrelación. Solamente en esas condiciones podrá vivir el misterio del sumak kawsay: **El todo en mí y yo en el todo**. Por lo tanto la música indígena pone en comunión o pacto con las dimensiones (divina, ancestros, natural y humana) y elementos (agua, aire, fuego y tierra) de la vida comunitaria indígena, la cual fortalece las emociones y a través de la celebraciones logran alegrías, y además mitiga las tristezas de un pueblo, para después componer la música.

En estos acontecimientos de inspiración nace la música, por lo que la etnomusicología ofrece la posibilidad de adentrarnos a una sociedad intercultural determinada mediante la comprensión de los fenómenos musicales que en ella se puedan dar respuesta a estas preguntas que aún no da la respuesta los actores de la música contemporánea: ¿Quién hace la música? ¿Para quién? ¿Cuál es el fin si lo hay? ¿Qué usos sociales con la música? ¿Qué función social presenta?

ETNOMUSICOLOGÍA COMO MÉTODO

Los métodos que proporciona la etnomusicología es la relación con la integración de conocimiento y saberes, la cual se concibe con la aplicación de los métodos de enseñanza y aprendizaje que emplean las sociedades interculturales, cuyos métodos se somete a la revisión tanto para aprovechar aquellos recursos que puedan resultar aprovechables como para validar o cuestionar los métodos que se emplean para investigar, componer y para la enseñanza musical.

Desde esta perspectiva la etnomusicología se define como un método de investigación y enseñanza musical; ya que es un método de estudio, no en términos de los tipos de música que debería de estudiarse, si no de los siguientes aspectos.

- ❑ Se utiliza los métodos de investigación antropológicos, con énfasis en la observación participante.
- ❑ Se estudia la música en relación con su contexto sociocultural, y se analiza en términos de los procesos que la subyacen.
- ❑ Se enfatiza la perspectiva dentro, el aprehender la música desde adentro.

La etnomusicología del enfoque metodológico atañe un gran labor en estudiar los diferentes géneros musicales que convergen en una sociedad: indígena, popular, comercial, tradicional, académica, etc., y la función y el uso que cumplen estas expresiones musicales en cada cultura y sus contextos; es decir, el estudio antropológico del fenómeno musical. Además al investigador musical, les toca contestar una serie de preguntas que se ha planteado la humanidad a lo largo de la historia que aun no tiene respuestas: ¿quién crea la música?, ¿cómo se crea? ¿Para quién?, ¿para qué?, ¿con que fin?, etc.

FUENTES DE LA MÚSICA INDÍGENA

La música indígena como cualquier arte tiene su fase de preparación y composición, aun la ciencia oficial aún desconoce las fuentes de creación musical indígena; para composición y difusión musical, los maestros o músicos indígenas, se base en tres fuentes o métodos de validación: la primaria, la secundaria, la terciaria y la cuaternaria.

La **fuentes primaria**, es el primer paso quedan el maestro o músico indígena, en esta fase el compositor musical busca e inspira la creación, para lo cual acude hacia el Ayllu (familia) y a la Llacta (lugares míticos), donde son espacios propicios para la inspiración. Las canciones y la música indígena se gestan en seno de estos espacios, por lo tanto los músicos indígenas tan solo son escultores y voceros de estos hechos. Por lo tanto la creación musical indígena no es una composición individual, es un arte colectivo, que propicia la armonía y la vida comunitaria.

Una vez compuestas las letras y las notas musicales, se pasa a la **fuentes secundaria**, en la cual el músico indígena valida la investigación con el Ayllu (familia), con los mashikuna (compañeros del arte), el propósito de esta fuente es revisar que las letras y las notas musicales no sean copias de otros compositores, solo allí se determina que el musicólogo indígena investigó, compuso y difundirá su arte, por lo tanto ser músico indígena no significa ser intérprete recolector.

Una vez validada la segunda fuente, pasa a la **fuentes terciaria**, en esta etapa los músicos indígenas personifican y caracteriza las letras y las notas musicales; para lo cual incorporan voces de conexión de significado y sentidos. Esto lo hacen para

expresar el sentido de la vida en las cuatros dimensiones (divina, humana, natural, ancestros) y elementos (agua, aire, fuego y tierra) del mundo andino.

Luego de validar la composición musical en las tres fuentes, se llega a la **f fuente cuaternaria**, cuya fase consiste que el Ayllu (familia) y el Mashikuna (compañeros de arte), les otorga el grado de compositor y creador autentico; una vez lograda esta última fase las letras y las notas musicales del músico está listo para difundir en los espacios y celebraciones; por lo tanto para ser considerado un músico recocado debe basarse su ceración en respeto y consideración a las fuentes de creación musical indígena. Bajo estas definiciones se puede mencionar que no cualquiera puede ser músico, para ser considerado como tal debe investigar, validar, difundir y armonizar la vida comunitaria.

MUSICOLOGÍA INDÍGENA: INSTRUMENTOS Y SIMBOLISMOS

Los instrumentos y el simbolismo musical indígena, tiene una connotación especial y espiritual no todo los instrumentos se usa para hacer todo tipo de acto. Hay instrumentos específicos para la celebración espiritual y hay instrumentos específicos para las celebraciones especiales.

La celebración espiritual se considera espacios rituales de agradecimientos y veneración al Pachakamak (Dios) y la Pachamama (Madres Tierra). Para la conexión y pacto con la comunidad divina se usa los instrumentos, como: churo, tambor y shagshin. En cambio para las celebraciones especiales, como: cambio de ciclo natural, fallecimientos y fiestas de ocasión.

Para la celebración de cambio de ciclo natural o calendario agrícola comunitaria se lo hace a través de pacto con la comunidad natural, para lo cual se usa los cantos y silbidos humanos, la cual es acompañada con rondador y bocina. Otra de las ocasiones especiales es la conexión con la comunidad ancestros o cuando hay un fallecimiento en la comunidad, la cual se hace con los instrumentos de pingullo y canto de rememoración. En cambio la armonización con la comunidad humana se expresa en las celebraciones de matrimonios, bautizos, inauguración de casa nueva, carnaval y fiesta comunitaria, para estas festividades se usa los instrumentos, como: rondador, jarocho, guitarras, tambores, cantos y entre otros; en cada uno de estos espacios o dimensiones la vida ocupa la parte céntrica y les acompaña sus elementos naturales (agua, aire, fuego y tierra) que por intermedio de la música correlacionan y armonizan el espacio de los entes andinos.

Figura 1. La conexión de la música indígena



Fuente: Elaboración propia

SEGMENTOS DE LA MUSICOLOGÍA DEL PUEBLO SICALPA- COLTA

Sicalpa es un pueblo que forma parte de la nación Puruhá que constituyo ancestralmente, bajo una estructura política, social, jurídica, económica, cultural, filosófica y espiritual. Durante nuestra investigación visitamos Lactakuna (pueblo) y Ayllukuna (familias) del pueblo Sicalpa, en la cual comprobamos que aún existe la indumentaria, la dialéctica y la música en los abuelos y abuelas de las comunidades.

Así como existen segmentos musicales en otros géneros en la musicología indígena también hay esta diferenciación; para determinar esta definición se realizó una recopilación en las comunidades indígenas de la parroquia sicalpa, cantón Colta, provincia de Chimborazo, Republica del Ecuador; antes de someter a la segmentación se realizó asambleas comunitarias, encuentros, talleres, celebraciones, festividades, a través de grabaciones, durante dos años en cada uno de estos espacios se determinó el alcance y la segmentación de la música.

Durante la esta compilación se registró 700 grabaciones sonoras y 20 audiovisuales; con un estudio sociológico y antropológico entre los actores involucrados en el proceso de investigación se definen a la musicología indígena del pueblo Sicalpa en dos segmentos: segmento de ciclo agrario y el segmento de ciclo vital de la vida.

El segmento de ciclo agrario corresponde a las celebraciones agro-festivas de las comunidades indígenas del Pueblo Sicalpa, y cada una de estas manifestaciones tiene su canto, música y ritual de acuerdo a la ocasión.

- ❖ Tarpuy (siembra): para cultivar la tierra hay cantos y música específicos de encargo y agradecimiento a la tierra.
- ❖ Jashmay (deshierbe): hay cantos y músicas específicos para deshierbe de cultivo, la cual con mueve agilitar el trabajo agrícola en el día.
- ❖ Muhuk nina (florecimientos): hay cantos y música específicos de agradecimiento por el florecimiento de los cultivos.
- ❖ Muru tanday (cosecha): cantos y músicas específicos de cosecha y agradecimiento por la producción de granos.
- ❖ Raymikuna (fiestas comunitarias): cantos y músicas específicos para festejar y celebrar la vida comunitaria.

El segmento de ciclo vital de la vida corresponde a las celebraciones de matrimonios, bautizos, inauguración de casa nueva, carnaval y fiesta comunitaria, cada una de estas ocasiones tienen su canto y música.

- ❖ Wawa shutiri (bautizo): hay cantos y músicas específicos para celebrar el bautizo.
- ❖ Wawata punichina (canciones infantiles): cantos y músicas específicos para educar y hacer dormir al infante.
- ❖ Sawayi (matrimonio): hay cantos y músicas específicos para celebrar el matrimonio y para educar a la nueva pareja.
- ❖ Kusha musu tupari (enamoramiento): hay cantos y músicas específicos para conquistas o enamoramiento a la chica.
- ❖ Wasi pichay (bendición de la casa): hay cantos y músicas específicos para bendecir y celebrar la construcción de nueva casa.
- ❖ Wañuy (funerario): hay cantos y músicas específicos para despedir y agradecer al ser fallecido.

En la actualidad el Pueblos Sicalpa está diseñando una ruta temática de interés especial en base a la musicología, cuya recorrido y duración se está proponiendo de 3 a 5 días para las comunidades indígenas, en la cual se dará cabida al segmento musical de ciclo agrario y al segmento música de ciclo vital de la vida.

EL ETNOTURISMO Y LA MUSICOLOGÍA

Desde la perspectiva jurídica del Ecuador, se entiende por Turismo Comunitario o etnoturismo la relación de la comunidad con los visitantes desde una perspectiva intercultural, con participación consensuada de sus miembros, garantizando el manejo adecuado de los recursos naturales, la valoración de sus

patrimonios, los derechos culturales y territoriales de las Nacionalidades y Pueblos, logrando una distribución equitativa de los beneficios generados.

Bajo estas dimensiones el etnoturismo en las comunidades indígenas del Ecuador, se desarrolla para fortalecer los siguientes enfoques: relación de la comunidad con los visitantes, servicios y productos desde perspectiva intercultural y gestión desde perspectiva intercultural. Por lo tanto el turismo étnico se complementa con la musicología, sin música deja de ser vivencia y complementario, por lo que el etnoturismo no es una modalidad de turismo, sino, una forma de gestión, desde la visión comunitaria, conserva el patrimonio, es un turismo vivencial y de aprendizaje. Con esta visión comunitaria operan los productos turísticos en las comunidades indígenas del Ecuador.

La actividad turística es la relación de la comunidad con los visitantes desde una perspectiva vivencial comunitaria, la cual se logra con la participación consensuada de sus miembros, por intermedio de la valoración del patrimonio que propicia la defensa de los derechos culturales en sus territorios. La gestión turística comunitaria se sustenta en las tres dimensiones de la visión indígena: Pachakmak (Dios) cuidador o conservador, Inti (Sol) belleza y Pachamama (tierra) gestora y procreadora de recursos turísticos.

Figura 2. Tres dimensiones de la visión indígena



Fuente: Elaboración propia

RUTA DE LOS ANCESTROS

El Cantón Colta se encuentra ubicado en noroccidental de la Provincia de Chimborazo, en la zona centro de la república del Ecuador; asentada a los pies del

histórico cerro Cushca, y al Norte del valle de la Antigua Liribamba, formada por las cuencas que forman los ríos Cicalpa y Cajabamba con una altitud de 3.180 m.s.n.m. Por sus características históricas, cultural y étnica, se gesta la ruta de los ancestros, con un producto turístico diseñado por la empresa de ferrocarriles del Ecuador, cuya ruta fue inaugurado en 2012 y el producto opera en coordinación con guías nativos de las comunidades indígenas de Colta; el tour empieza con un recorriendo en los talleres del tren en la ciudad de Riobamba, donde se observan a las viejas locomotoras que sirvieron como medio de transporte a inicios del siglo XX. Posteriormente inicia el recorrido por los siguientes tramos: Lican, Gatazos, Villa la Unión, Balbanera, Laguna de Colta, vista al pasaje artesanal y finalmente la visita a la “Jatun Yachay Wasi” de Colta, un centro superior de enseñanza y apredisaje de saberes ancestrales.

El Centro “Jatun Yachay Wasi” desde los inicios de la ruta de los ancestros implemento el recorrido turístico a sus instalaciones, la cual consiste en brindar la oportunidad a los turistas de vincular con los saberes tradicionales, como; agroecología, arquitectura indígena, medicina andina y la musicología. En cada uno de estos centros de aprendizaje el turista tiene la oportunidad de compartir en la vivencia práctica el etnoturismo; el recorrido turístico tiene una duración de un día, en la cual incluye actividades de animación, sanación y práctica de saberes indígenas.



Casa de Sabiduría - Jatun Yachay Wasi Ceremonia Indígena – Yacahay



Jatun Wasi



Ruta Agroacologica - Jatun Yacahay Wasi



Agroturismo – Pulingui



Musicologo – San Juan Chimborazo

El fin el etnoturismo en las comunidades indígenas consiste en motivar la conservación ambiental, fomento de saberes, defensa de los territorios que se vincula con a los derechos colectivos y lingüísticos. Por lo que el turismo comunitario, va más allá del negocio, es niveles de gestión, que mejora la calidad de vida en los pobladores. En base a estas experiencias promulgadas las comunidades

indígenas de Sicalpa han propuesto un programa del etnoturismo basado en la musicología que consiste en una ruta agro-festiva de la vida donde se pueda visitar en la práctica diaria las expresiones musicales y sus manifestaciones, cuyo producto está en la etapa de consolidación.

El tema turístico y la musicología no es un tema nuevo para los pueblos indígenas ya lo bien practicando desde los tiempos memoriales, más bien es una misión para educar a nuestros hijos en la tierra que pisamos es la ceniza de nuestros ancestros, por eso todo lo que le pase a nuestra MADRE TIERRA le pasara a los hijos de la PACHA MAMA

CONCLUSIONES

La musicología de los pueblos indígenas del Ecuador es muy poco abordado en los centros académicos, es más existe muy pocos trabajos que se interesen en investigar la temática desde contextos y visión de los pueblos indígenas; además la ciencia musical oficial aún desconoce el ámbito de la temática, ya que muchos músicos originarios tienen muy poca formación académica y su accionar no es reconocido por no contar con un título profesional o publicaciones científicas.

A pesar de las conquistas vividas y el desconocimiento de la ciencia musical oficial sobre musicología indígena, aún se evidencian en las comunidades étnicas ancestrales de Sicalpa Ecuador un amor y respeto a la música, a los saberes y valores, sobre todo en los mayores pero con significativa aceptación de las generaciones jóvenes.

La musicología indígena no es solo un dilecto, expresión musical de tradiciones o visiones culturales, espirituales y conmemorativas; la música indígena es una ciencia que nace un contexto familiar y comunitario, se basa en la vida social, cultural, política y espiritual. Por lo tanto el etnomusicólogo indígena estudia a la música viva, convive, interpreta y crea para armonizar las dimensiones y lógicas comunitarias.

La musicología indígena no es novedad o nueva invención esto lo vienen practicando desde sus ancestros por lo tanto el etnoturismo se completa con la música, la cual se define con un espacio de esparcimiento, etno-educación y sanación espiritual para los visitantes. El turismo étnico comunitario no es una modalidad de turismo, sino, una forma de gestión, desde la visión comunitaria, vivencia y recíproca.

BIBLIOGRAFÍA

- KASTA, E. C. (2008). Sabiduría Andina. En E. C. Kasta, Sabiduría Andina (págs. 6 - 24). Otavalo - Ecuador: Escuela de Gobierno y Políticas Públicas de Pueblos y Nacionalidades Indígenas del Ecuador.
- MORA, E. M. (4 de 12 de 2015). www.gaceta.udg.mx. Obtenido de www.gaceta.udg.mx:
<http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/306/306-21.pdf>
- MUÑOZ, M. M. (2009). Identidades Musicales Ecuatorianas. En M. M. Muñoz, Identidades Musicales Ecuatorianas (págs. 70 - 150). Quito: Universidad Politécnica Salesiana - Quito.
- POMAINA, B. (2015). Sabiduría del Pueblos Sicalpa. Colta - Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- SICALPA, P. I. (2015). Ñukanchik Taquikuna. Colta - Ecuador : Cordinacion Pastoral Indígena de Sicalpa.

UN PANORAMA DE LOS FESTIVALES DE MÚSICA FOLKLÓRICA EN ARGENTINA. CONTEXTO DE SURGIMIENTO – PERSPECTIVA ACTUAL

Folk Music Festivals in Argentina. Context of emergence and actual perspective

Zulma M. Pittau Sevilla

RESUMEN

El presente artículo tiene por objeto realizar un rápido recorrido por el contexto de surgimiento de los festivales folklóricos en Argentina, especialmente el desarrollado en la localidad de Cosquín, provincia de Córdoba, por ser éste icónico en Latinoamérica en cuanto a su categoría y convocatoria. A su vez, describir el festival que se realiza en la provincia donde resido, como una de las réplicas producto de las influencias generadas por el primero. Se analizarán también someramente los aspectos que circundan los festivales, como parte inherente a los mismos.

PALABRAS CLAVE

Festivales - Folklore - Cosquín - Música del Litoral - Identidad

ABSTRACT

This article aims to make a quick tour of the context of the emergence of folkloric festivals in Argentina, especially the one developed in the town of Cosquín, province of Córdoba, because it is iconic in Latin America in terms of its category and quality. In turn, describe the festival that takes place in the province where I reside, as one of the replicas product of the influences generated by the first. The aspects that surround the festivals will also be analyzed briefly, as an inherent part of them.

KEYWORDS

Festivals - Folklore - Cosquín - Music of litoral – Identity

INTRODUCCIÓN

Me gustaría iniciar este artículo desde una mirada holística y globalizadora respecto del fenómeno generado dentro de lo que considero una particular toma de conciencia relativa a la identidad. Dentro de lo que se puede entender como la búsqueda de lo que identifica, caracteriza o diferencia a un sistema sociocultural de otro, se podría denominar como un nuevo paisaje antropológico a los fenómenos festivaleros que desde la segunda mitad del siglo XX vienen desarrollándose con fuerza en la Argentina.

Sin embargo, los mismos no son productos ingenuos de asociaciones espontáneas que buscan promover una u otra disciplina por lo general referidas a las distintas ramas del arte musical. Con una mirada algo más profunda, se logra observar los trasfondos que surgen desde el producto/espectáculo hacia las formas más plausibles de la cultura material, que poco a poco se van entrelazando a través de los cambios generacionales, las diversas economías y políticas culturales, el avance en cuanto al desarrollo turístico y tecnológico etc. y que se observan como tangentes de actividades que ya no se pueden desvincular del ámbito del festival.

Estos movimientos paralelos, son los que doy en denominar “paramusicales”, en cuanto que formalizan su actividad en relación a una determinada estructura que se establece como emergente, situándose dentro de su contexto pero no participando de lo que es el festival en sí mismo. Se podría decir que actúan como satélites de un mega evento en torno al cual se consigue generar una economía paralela que es medio de vida para un importante colectivo social, como por ejemplo la hotelería, la gastronomía, los paquetes turísticos, los puestos artesanos, etc.

En Argentina, se podría decir que la “historia festivalera” nace hacia finales de la década de 1950, con el claro objetivo de aprovechar una coyuntura política entre un gobierno democrático y una larga era de gobiernos cívico-militares que se sucederán a partir de mediados de esta década, ligados a una consecuente situación económica decadente, revueltas populares y sindicales, lo que lleva a la necesidad de fortalecer la unidad e identidad cultural. Se suma a ello la fuerte amenaza extrajerizante que el boom del rock and roll comenzaba a calar sobre todo en la población juvenil. A partir de estos factores, se intenta homogeneizar hacia adentro desde una mirada integradora y localista la diversidad de saberes regionales, en contraposición a la ya conocida expresión tanguera difundida hacia el exterior casi como la única expresión de identidad argentina.

Se tiene como referencia desde sus orígenes y hasta la actualidad al “Festival Nacional del Folklore”, como el mayor exponente latinoamericano en materia de festival folklórico. Este, con sus nueve lunas como se les denomina a cada una de las noches que dura el festival, llena de música la pequeña ciudad de Cosquín en la

serrana y pintoresca Provincia de Córdoba, pero también a todas las provincias del país, que a través de los medios de comunicación, tienen cada noche una cita obligada con la música folklórica.

BREVE RESEÑA HISTÓRICA DEL FESTIVAL NACIONAL DEL FOLKLORE

Durante muchos años, la localidad de Cosquín se caracterizó por poseer los más reconocidos centros de atención a la tuberculosis dado su clima seco y demás características aconsejables para el tratamiento de la enfermedad.

208



Imagen: 1: Río Cosquín, en la localidad homónima de la Pcia. de Córdoba, Arg.

Pero al promediar la década de 1950, los avances en materia médica y la aparición y solución efectiva que produjo la penicilina, provocaron una importante merma en el influjo hotelero del cual vivía la mayor parte de la población estable de Cosquín, ocasionando que se vieran vacías las grandes instalaciones que se ocupaban de la misma, dado que ya no se hacía necesario el aislamiento de los enfermos en lugares como éste.

En una entrevista realizada por un medio gráfico local, Guillermo Daniel Viglietti, un vecino de la localidad de Cosquín interesado en recuperar la memoria oculta de su ciudad, dice lo siguiente:

La historia de la tuberculosis fue clave en el desarrollo demográfico de Cosquín, porque venía el enfermo, pero detrás venían sus familiares. Había que darles de comer, vestirlos y alojarlos, entonces Cosquín tenía

un poderío económico muy fuerte. Cuando se van los tuberculosos y se encuentra una cura, hubo un fuerte sismo económico en la ciudad. Entonces, la idea es rescatar ese momento¹.

Es así, que un grupo de vecinos se reúne a fin de evaluar la urgente necesidad de pensar en una estrategia económica con la cual recuperar recursos, fomentar el turismo y la ocupación hotelera con su amplia infraestructura, que ahora se veía en franca decadencia.

Como ya mencionara, en confluencia con este particular hecho, la inminente corriente extranjerizante que comenzaba a evidenciarse, sumaba argumentos que llevaban a pensar en la necesidad de afianzar la identidad cultural. La música de Jazz, Pasodoble, Rock and roll y el Pop latino entre otras, estaban en su máximo auge y el folklore parecía ser una luz que lentamente se extinguía. Surge entonces la idea en el año 1959, de organizar un festival de folklore, que a la vez que optimizaría los recursos, generaría un producto propio en el cual se dieran a conocer las ricas expresiones musicales de la región. Este logra un éxito tal, que deciden ampliar los horizontes de la convocatoria a todo el país.

A la primera edición del festival de Cosquín, que se desarrolló entre los días 21 y 29 de enero de 1961, llegaron grupos representantes de casi todas las provincias argentinas, muchos de ellos con esfuerzos propios. Fue grande la sorpresa al ver no sólo la acogida que había logrado esta iniciativa, sino también la aceptación que manifestó el público presente ante esta nueva oferta. Ello posibilitó, que al siguiente año ya se contara con un espacio propio para tal fin: la Plaza Próspero Molina, lugar icónico de la voz de Cosquín y de la Argentina, que desde 1961 hasta la fecha no ha dejado de sonar, propiciando además, opciones para impulsar a nuevos valores en el ámbito artístico de la música instrumental, vocal y también en la danza.

COSQUÍN EN LA ACTUALIDAD

Desde sus inicios y hasta la fecha, las delegaciones provinciales comenzaron a organizarse para realizar eventos denominados “Pre-Cosquín”, en los cuales cada provincia selecciona como delegado para el gran festival, al músico o bailarín que resultare ganador de los mencionados certámenes. En cada municipio del interior del país, cientos de jóvenes aspiran a pisar el escenario central del folklore argentino en Cosquín, para lo cual deben ser examinados por jurados expertos en estos certámenes previos.

Pero retomando los conceptos vertidos en la introducción de este artículo, es propicio destacar los fenómenos paralelos que se imbrican en torno a este mega festival. Cada una de las noches está destinada a una disciplina o estilo musical distintos, en donde se abordan desde el género de la canción latinoamericana de raíz folklórica, hasta el pop ecologista, los que denotan formas más abiertas que el

¹ <http://www.eldiariodecarlospaz.com/provincial/2015/2/20/historias-cosquin-tuberculosis-9369.html>

folklore tradicional original. Se suma a ello la experticia de recitadores y payadores, los grupos de ballets, los solistas en diversos géneros y rubros, como así también los artistas emergentes de entre los cuales surgirá la “revelación Cosquín” del año, que obtendrá un lugar asegurado en la siguiente edición del festival, y que además le servirá de vidriera para las ofertas de diversos sellos discográficos o contratos laborales. Es que quien participa del escenario mayor de Cosquín, ve de alguna manera refrendada su calidad de artista. El ejemplo más plausible de ello, es el surgimiento de la internacionalmente reconocida guitarrista cantautora Mercedes Sosa, quien fue presentada fuera de programación por el folklorista Jorge Cafrune, en 1965. A partir de allí, su ascendente fama no tuvo final, consagrándose en los mayores escenarios del mundo.

Cada edición de esta fiesta popular, no se vive únicamente durante las noches de las nueve lunas. Durante todo el día, las actividades se suceden una tras otra llenando el aire de una verdadera magia. Es por ello que se suele escuchar decir que en esos días, se apodera del espíritu de la gente el duende coscoíno. Si bien la Plaza Próspero Molina en la cual se lleva a cabo este festival posee un escenario de 830 m2 de superficie y cuenta con una capacidad de diez mil butacas, noche a noche su capacidad se ve ampliamente superada, por lo cual los visitantes organizan otros festivales paralelos o alternativos, tanto para quienes quedan afuera por este u otro motivo, como para los que no han podido ingresar dado el costo elevado de las entradas.



Imagen 2: Plaza Próspero Molina (Cosquín)

Testigo de ello son las diversas actividades que en una recorrida por la pequeña ciudad se pueden observar: Las carpas y fogones ubicados en los balnearios del río homónimo, sirven de escenario para improvisadas actuaciones en donde permanentemente se observa gente cantando y bailando al son de una guitarra. Además, bares y diversos espacios cerrados se acondicionan como peñas en las que el público asistente puede actuar con los artistas en un clima distendido y amistoso. También son permanentes los espectáculos callejeros, en los cuales no sólo se canta y se baila, sino que también se puede apreciar la experticia de malabaristas y clown, entre otras artes escénicas. Todo ello invita al turista a vivir un clima de permanente fiesta, aún sin necesidad de ingresar al predio del festival.

Como actividades oficiales, se realizan Simposios sobre temas del folklore no sólo argentino sino también latinoamericano, el que se suele acompañar con exposiciones de material etnográfico y arqueológico. Además, en el Congreso del Hombre Argentino y su cultura, se llevan a cabo cursos y talleres sobre lenguas originarias, exposiciones, posters científicos y muestras artesanas. Acompaña también, la Feria Nacional de Artesanías y Arte Popular “Augusto Raúl Cortazar”, cuyo nombre alude a uno de los mayores exponentes en el estudio del folklore argentino, en la cual se muestran y comercializan tanto artesanías nacionales y de diversos países americanos, como instrumentos musicales.



Imagen 3

Este evento, si bien se lleva a cabo desde sus orígenes durante las dos últimas semanas de enero, ha transformado a la ciudad de Cosquín en un gran escenario atemporal. Diversos eventos se suceden durante todo el año, a partir de haberse establecido la misma como icónica en relación a este tipo de fenómeno. De esta manera, se realizan importantes eventos como Grandes Recitales de Música Popular, y Festival de Oro del Cine Argentino. Además, también los jóvenes con su impronta musical han establecido desde el año 2001 otro mega festival denominado Cosquín Rock, que en sus últimas ediciones ha logrado reunir alrededor de 200 bandas en sus tres días de duración, entre las que se destacan Los Fabulosos Cadillacs, Los Pericos, David Lebón, Fito Páez, Pedro Aznar, Los Cafres, Las Pelotas, entre otros. Cabe destacar también, que este evento ha replicado en Guadalajara como “Cosquín Rock México”, logrando reunir a un total de 25 mil personas, lo cual ha superado ampliamente las expectativas previstas para el mismo.

EL FESTIVAL NACIONAL DE LA MÚSICA DEL LITORAL

En relación a lo descripto anteriormente, narraré a continuación los eventos ocurridos en mi provincia, que tuvieron como implicancia un fenómeno de réplica contextual que impactó fuertemente en la cultura local desde ese momento y hasta la actualidad.

Cuando la delegación de Misiones llega por primera vez al Festival de Cosquín en el año 1962, lo hace compuesta por 20 músicos de la Orquesta Folklórica de la Provincia, dirigida por el Mtro. Ricardo Ojera, y una pareja de baile que estaba integrada por los jóvenes hermanos Nora y Eduardo Urdinola. Se encuentran allí, con que la música de Misiones era escasamente conocida, pero no obstante ello, fue tan bien recibida que dos días después tuvieron que repetir la actuación en horario central, debido a la repercusión que la misma alcanzó. Interpretaron en esa ocasión, a reconocidos compositores del momento como Ernesto Montiel, Isaco Abitbol, Alberico Mansilla, Osvaldo Sosa Cordero y Lucas Braulio Areco. Los bailarines presentaron la Galopa “Misionerita” (que hoy es reconocida como canción oficial de la Provincia de Misiones), haciéndose acreedores del Premio a la Mejor Pareja de Baile. Las 44 hs. de viaje en ómnibus de regreso a la Provincia sumado al éxito obtenido, fueron el caldo de cultivo para pensar en un festival propio, al cual don Lucas Braulio Areco, por aquel entonces Director de Cultura de la Provincia, adhirió inmediatamente.

Narra la Sra. Nora Urdinola al respecto: “...habíamos comprobado que en Cosquín se conocía y se interpretaba la música norteña y cuyana... pero del Litoral, nada. Así que pensamos por qué Posadas no podía tener su propio festival, y lo fuimos imaginando... Don Lucas dijo: ¡manos a la obra! Y se convocó a las fuerzas vivas de Posadas: Instituciones Culturales, Peñas, Institutos de Enseñanza, Cámara de Comercio, Artistas Plásticos, Músicos y Profesores de las más diversas áreas, etc.

a una Asamblea Pública en los salones del entonces Club del Progreso. La convocatoria fue increíble! Los salones repletos hasta las escaleras y en la plaza mucha gente que acompañaba la iniciativa... todos entendieron la necesidad de la difusión de nuestra música, y dijeron ¡Presente!”²



Imagen 4: Sra. Nora Urdinola, bailarina.

Así es como en noviembre del año 1963, nació el “Festival Nacional de la Música del Litoral” que desde hace 9 años también incluye la música del Mercosur³. Con real permanencia en el tiempo, el Festival Nacional de la Música del Litoral y del Mercosur ofrece también en paralelo, espacios de difusión, diálogo, debate y discusión a través de ponencias y trabajos de investigación sobre la ciencia del folklore de la región que se ponen de manifiesto en un Simposio, así como también ferias de artesanías, patio de comidas tradicionales y peñas populares que se organizan fuera del predio del Anfiteatro Antonio Ramírez, a modo de “fiesta alternativa”.

² Nora Urdinola, bailarina y coreógrafa Argentina, integrante de la 1ra delegación oficial de Misiones a Cosquín, entrevistada por mí en septiembre de 2015.

³ Mercosur: “Mercado Común del Sur”, integrado por Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia.

Reconocidos artistas de hoy, han pasado a la fama tras recorrer estos escenarios. Las aproximadamente 40 mil personas que transitan las cuatro noches del festival Misionero, y las casi 200 mil que lo hacen en el transcurso de las nueve lunas de Cosquín, han creado un espacio fértil para que un sinnúmero de talentos dieran a conocer su voz o su danza.



Imagen 5: Festival Nacional de la Música del Litoral y del Mercosur. Posadas, Misiones, Arg.

Cabe destacar que a estos, que podríamos denominar como “mega festivales”, se suman otros de gran envergadura y que han surgido poco tiempo después, o en el caso de alguno de ellos, en forma casi simultánea. Todos con características propias en relación a la región del país en el cual se desarrollan, ya que el vasto territorio Argentino posee particularidades bien diferenciadas entre sí. Es notable destacar, cómo en varios de ellos, el festival forma parte inseparable de los espectáculos de doma de animales generalmente de équidos, que se transforman en verdaderas fiestas populares en las que además de escucharse el folklore más tradicional, las justas deportivas se intercalan con las payadas⁴ que los expertos en el tema realizan con experticia, caracterizados con atuendos típicos gauchescos.

⁴ Payada: contrapunto poético-musical que se realiza entre dos personas (payadores), cuyos improvisados versos octosilábicos se acompañan con el rasgueo de una guitarra criolla, generalmente en tonalidad de mi menor. Este género, característico de la cultura gauchesca rioplatense, se extiende también a Chile y al sur del Brasil. El estilo de versos repentistas es similar a los *Cantares ao Desafio* portugueses, a la *Piquería Colombiana*, al



Imagen 6: Encuentro de Payadores en Mendoza, Arg.

Citaré a continuación, sólo alguno de los festivales más trascendentes y antiguos de acuerdo al orden de surgimiento, que aún hoy se mantienen en vigencia:

- Festival Nacional del Folklore: Cosquín, Pcia. de Córdoba (1961)
- Festival Nacional de la Música del Litoral y del Mercosur: Posadas, Pcia. de Misiones (1963)
- Fiesta Nacional de la Música Popular Argentina: Baradero, Pcia. de Buenos Aires (1965)
- Festival de Doma y Folklore: Jesús María, Pcia. de Córdoba (1966)
- Festival Nacional del Malambo: Laborde, Pcia. de Buenos Aires (1966)
- Fiesta Nacional e Internacional del Poncho: Catamarca (1967)
- Festival de Doma y Folklore: Alvear, Pcia. de Buenos Aires (1969)
- Festival Nacional de Peñas: Villa María, Pcia. de Córdoba (1969)
- Festival Mayor de la Chaya: Sanagasta, Pcia. de La Rioja (1969)
- Festival Nacional de la Tonada: Tunuyán, Pcia. de Mendoza (1972)
- Serenata a Cafayate: Cafayate, Pcia. de Salta (1974)

CONCLUSIONES

Si bien casi todos estos festivales, exceptuando el de Cosquín, han sufrido ceses en los diversos gobiernos de facto de nuestro país, han logrado resurgir y volver a manifestar y reivindicar esta cultura popular, entendido el concepto de “cultura” en su acepción normativa, según lo explica Fernando Sánchez: “Considerando fundamentalmente como formas y contenidos culturales la estipulación de verdades, valores y creencias que operan como orientaciones más o menos compulsivas de la acción de los individuos, en sus relaciones con los otros y con el resto del mundo existente”⁵. En un primer análisis, entendiendo el fenómeno de los festivales y fiestas populares como el marco propicio para generar un sentimiento de unidad y pertenencia dentro de un Estado en permanente crisis, con geografías tan diversas y culturalmente heterogéneo, y la necesidad imperiosa de seguir conformando la identidad nacional.



Imagen 7: Artistas correntinos en la Fiesta del Chamamé

Este panorama general, al que se le suma por lo menos una treintena más de importante envergadura, está íntimamente relacionado con el realce de los valores populares de la argentinidad, que se imbrican íntimamente entre relaciones de poder y saber. De ello, habla con claridad Michel Foucauld, en su libro “El sujeto y el

⁵ Sánchez F.: (2008) “El orden de la cultura. Ensayo sobre la identidad, política y subjetividad” en M. S. Paponi: *Lo humano en entredicho*. Río Negro, Dpto. de Publicaciones de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad del Comahue.

poder”⁶. Se podría entender, que el afán de algunos actores sociales por brindar al público no sólo un espectáculo musical sino también una experiencia vivencial con el folklore, se evidencia contrapuesta pero a la vez asociada a la concepción comercial que implica la ocupación del tiempo libre del turista, de la cual no son ajenas las organizaciones que operan en torno al mismo y que esperan la llegada de estas grandes masas u “hordas turísticas” tal como las denomina Agustín Santana⁷, que les brinda la posibilidad de expansión o que a veces significa la única subsistencia económica anual para muchos de los pobladores habituales.

En muchos de estos eventos, los sones musicales se entremezclan con el colorido de telares artesanos y el aroma de los platos tradicionales, el encuentro con amigos, la exploración de nuevas y exóticas geografías, las vivencias de costumbres ancestrales tal como se encarniza en la fiesta de la Pachamama⁸. Cabe aclarar, que si bien esta última integra los circuitos de turismo religioso, se encuentran alrededor de ella hechos similares a los que rodean a los festivales mencionados, y que constituyen en sí mismos verdaderos y ricos insumos para la investigación sociológica y antropológica.

En definitiva, y por sobre todo el andamiaje de intereses de diversa índole que estas fiestas generan, los festivales coadyuvan a la permanencia y vigencia del patrimonio intangible de nuestra cultura, no solamente para el disfrute de quienes las presencian, sino como legado inapreciable para las futuras generaciones.

BIBLIOGRAFÍA

FOUCAULT M. (2001) “El sujeto y el poder” en H. Dreyfus y P. Rabinob: *Michel Foucault, más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.

GÓMEZ S.: (2010) “Recopilación de ponencias de las ediciones del simposio del Festival Nacional de la Música del Litoral y del Mercosur”. Posadas, Misiones. Dirección de Cultura de la Municipalidad de Posadas.

SÁNCHEZ F.: (2008) “El orden de la cultura. Ensayo sobre la identidad, política y subjetividad” en M. S. Paponi: *Lo humano en entredicho*. Río Negro, Dpto. de Publicaciones de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad del Comahue.

⁶ Foucault M.: (2001) “El sujeto y el poder” en H. Dreyfus y P. Rabinob: *Michel Foucault, más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.

⁷ Santana A.: (1997) *Antropología y Turismo ¿nuevas hordas, viejas culturas?*. Barcelona, Ed. Ariel

⁸ Pachamama: En quechua, “Madre tierra”, es considerada como madre de la fertilidad y la fecundidad. A ella se le rinde culto y homenaje a través de ofrendas, especialmente en el mes de agosto en las provincias del noroeste argentino, pertenecientes al sector andino. Esta tradición milenaria que tiene sus raíces en la cultura Inca, considera a la Madre Tierra como la protectora y proveedora desde una cosmovisión holística del mundo natural, a la cual hay que alimentar en una suerte de reciprocidad, con diversos alimentos crudos y cocidos, alcohol y tabaco, entre otras cosas.

SANTANA A.: (1997) “Antropología y Turismo ¿nuevas hordas, viejas culturas?”. Barcelona, Ed. Ariel

<http://www.eldiariodecarlospaz.com/provincial/2015/2/20/historias-cosquin-tuberculosis-9369.html>

<http://www.cordobaturismo.gov.ar/cosquin-festival-nacional-de-folclore/>

IMÁGENES

1. <https://www.google.com.ar/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEWjgutneqqfSAhWDjpAKHb94BaoQjRwIBw&url=http%3A%2F%2Fwww.estanciascampos.com.ar%2>
2. <http://www.conclusion.com.ar/2016/01/como-se-vivio-la-tercer-luna-en-el-festival-de-cosquin/>
3. https://es.wikipedia.org/wiki/Festival_Nacional_de_Folklore_de_Cosqu%3ADn#/media/File:FolkloreandoenLaToma.jpg
4. http://www.elterritorio.com.ar/verimg.aspx?F=1&A=810&O=/img/1/156/7869442342114750_1.jpg
5. <https://www.google.com.ar/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEWjL9c67w6fSAhWKkZAKHQXOAbQQjRwIBw&url=http%3A%2F%2Fmradiocultura.com.ar%2F46-edicion-del-festival-nacional-de-la-musica-del-litoral-en-posadas%2F&psig=AFQjCNEC8ZKlwojZehHTcOCC4w3gWjxXCw&ust=1487984257775311>
6. https://www.google.com.ar/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi__sbuyqfSAhUII5AKHZrEAwwQjRwIBw&url=http%3A%2F%2Fwww.semanamaipuense.com.ar%2Findex.php%3Fnotaid%3D2016727142450&psig=AFQjCNFjimp84n1tkJlujgqEEms6gr1gyuQ&ust=1487986068596871
7. <https://www.google.com.ar/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi1stqXyafSAhVECpAKHeKZAC0QjRwIBw&url=http%3A%2F%2Fwww.ellitoral.com.ar%2F446563%2FArtistas-correntinos-actuaran-en-Festival-Nacional-del-Taninero&psig=AFQjCNGSMCFxpxN6M8LkHMWTwkog7nOUSw&ust=1487985763583288>

LOS VIAJES DE LA ESTUDIANTINA FÍGARO

Trips of the Figaro Estudiantina

José Carlos Belmonte Trujillo, Pilar Barrios Manzano

Presentamos a la Estudiantina Fígaro, a fines del Siglo XIX, como representante del ímpetu viajero que impulsará a las estudiantinas y tunas que aparecen posteriormente, tomando el relevo en ese afán por conocer nuevos mundos con la música como principal pasaporte.

La estudiantina, que con el paso del tiempo pasará a llamarse tuna, es una institución universitaria que combina elementos culturales y musicales. En resumen podríamos calificarla como grupo universitario constituido por estudiantes y aquellos que ya han terminado sus estudios, y que tienen en la música su principal actividad, representando a su facultad o centro de estudios y a la Universidad a la que pertenecen. Su indumentaria procede del Siglo XIX y tocan diversos instrumentos (fundamentalmente de pulso y púa: bandurrias, guitarras, laúdes, panderetas, y algunos otros), con los que acompañan sus canciones.

Su origen e historia ha sido causa de arduas polémicas y discusiones y en los últimos tiempos han ido apareciendo estudiosos e investigadores (miembros de dicha Institución) que, aplicando las distintas técnicas y métodos de investigación científicos, han llegado a la conclusión de que el origen de la Tuna lo podemos encontrar en las estudiantinas carnavalescas que aparecen en España a mediados del Siglo XIX, remedando, con más o menos acierto, la figura del estudiante del Siglo de Oro español. Algunas de estas estudiantinas carnavalescas tienen una actividad viajera importante, llegando incluso hasta Asia o el continente americano en sus periplos.

Presentan una triple tipología:

- Estudiantinas no universitarias: constituidas por personas no pertenecientes a la Universidad, pero que aún así, visten al modo de los antiguos escolares (aunque circunstancialmente pueden escoger otra indumentaria). Su repertorio comprende desde canciones típicas de carnaval (murgas, de temas picantes, humorísticos, galantes, etc), pasando por aires nacionales (jotas, zortzicos, etc), hasta piezas instrumentales. La plantilla orquestal consta fundamentalmente de instrumentos de cuerda (guitarras, bandurrias, laúdes, mandolinas), de percusión (panderos, panderetas, castañuelas), e incluso instrumentos de viento madera y metal. Este último dato nos reafirma en la teoría de que estas agrupaciones no universitarias, en muchos casos, eran en realidad bandas de música que, durante la época de antruejo, adoptaban esta forma para poder sacar réditos a su actividad musical.



Imagen 1: Estudiantina de carnaval no universitaria. Obsérves la presencia de instrumentos solamente de viento. Colección privada de Rafael Asencio.

- Estudiantinas universitarias: normalmente menos numerosas en miembros que las anteriores, formadas por estudiantes e incluso profesores de distintas facultades, también ataviadas, en la mayoría de las ocasiones al modo de los antiguos escolares. A diferencia de las anteriores, entre sus instrumentos aparecen solamente la cuerda y la percusión (con la inclusión de alguna flauta travesera, e incluso violines). Su repertorio era similar al de las no universitarias, y su actividad principal también era la cuestación, pero no como beneficio personal de los miembros de la comparsa estudiantil, sino que iba destinado a sufragar los gastos organizativos propios del grupo. En bastantes ocasiones estas cuestaciones se hacían de modo benéfico, motivadas por alguna catástrofe (inundaciones, etc), o alguna obra de caridad. Su actividad no se circunscribía, a diferencia de las estudiantinas no universitarias, a la época de carnaval, sino que abarcaba todo el curso (y a veces más.....)

Una característica fundamental para el tema que nos ocupa es que ostentaban la representación de la facultad y universidad a la que pertenecían, por lo que con frecuencia eran invitadas por otras agrupaciones similares a viajar para un encuentro de confraternización, o también para participar en encuentros, festivales o concursos.



Imagen 2. Estudiantina de la Univ. de Barcelona en París (1898).
www.museodelestudiante.com

- Estudiantinas profesionales: eran grupos de músicos (fundamentalmente de pulso y púa), que vestían al estilo de las estudiantinas universitarias. No tenían una época concreta en la que desarrollar sus actividades musicales, y pretendían aprovechar la popularidad de aquellas agrupaciones para rentabilizar sus actuaciones. En ocasiones incluso se hacían pasar por estudiantinas universitarias para sacar beneficios, como ocurrió con la Estudiantina Fígaro en su visita a la París, en 1878, en la que quiso aprovechar la fama que la Estudiantina Española (universitaria) había obtenido en su visita al Carnaval de París poco tiempo antes, autodenominándose “Estudiantina Española Fígaro”.



Imagen 3. Miembros de la Estudiantina Fígaro, en París (1878). Colección privada de Enrique Pérez Penedo “Lapicito”.

Como vemos, los viajes de estas estudiantinas fueron una constante dentro de sus actividades, a fines del XIX y principios del XX, pero tras la Guerra Civil, las tunas que se forman a la imagen y semejanza de estas estudiantinas universitarias del siglo pasado, también emprenden viajes por todo lo largo y ancho del mundo. Unas veces lo harán, como también ocurría con las anteriores, invitadas por diversas instituciones, universitarias, gubernamentales, culturales, etc. Pero otras serán sus propios componentes, en número ya más reducido, los que emprenderán viaje hacia los más diversos rumbos, llevados por su música y su simpatía.

De este modo, la Tuna del Colegio Hispanoamericano Nuestra Señora de Guadalupe, de Madrid, cruzará el Atlántico y dará varios conciertos en Puerto Rico y Estados Unidos, propiciados por el origen americano de varios de sus miembros. Así pues, veamos algo más en profundidad los viajes de estas dos agrupaciones musicales: la Estudiantina Fígaro y la Tuna Hispanoamericana de Nuestra Señora de Guadalupe.

1. LOS VIAJES DE LA FÍGARO

Según piensan algunos historiadores, la Estudiantina Fígaro no hubiera surgido de no haberse creado la Estudiantina Española. Esta última se creó con el fin de asistir al Carnaval de París de 1878. El estudioso en la materia, Félix Martín Sárraga nos refiere la reseña de *La Ilustración Española y Americana*, del 28 de febrero de 1878 de la noticia de que sesenta jóvenes, pertenecientes familias bien acomodadas de Madrid, habían organizado una estudiantina para viajar a París, durante las próximas fiestas de Carnaval en la capital francesa.

Otros estiman que fue la gran acogida y popularidad de las estudiantinas universitarias en general y, en particular, el éxito de esta visita a París de la Estudiantina Española y su repercusión mediática, la que originó que Dionisio Granados, músico, compositor y, a la vez, inteligente y audaz empresario, crease y esta estudiantina formada en un principio por un violín, siete bandurrias, cuatro guitarras y un violonchelo. La prensa de la época la describía, en 1882, de la siguiente manera:

“...una asociación de jóvenes profesores, músicos se creó y constituyó en Madrid formando una magnífica banda de guitarras, bandurrias y violines que partió de allí en 1878 con el objeto de dar conciertos”

Y por otro lado se publicó que la integraban 16 individuos, “...estudiantes de mentirijillas”, de los que la mayoría tocan bandurria y guitarra, haciéndoles el bajo un violín y un violoncello...”.

Su indumentaria era similar a las de los componentes de las estudiantinas universitarias. Apunta Martín Sárraga una crónica sobre su vestimenta, que hiciera la prensa lisboeta, en uno de sus primeros viajes al país vecino: “...vestían calzón de

terciopelo, llevaban capa de seda y sombrero de picos". Su calidad musical rayaba a gran altura, no en vano estaba conformada por músicos profesionales, y sus presentaciones y conciertos pronto tuvieron gran repercusión y reconocimiento. Así pues comenzaron una serie de giras que les llevó por toda España, Europa, Asia, y finalmente América.

Los viajes por España.

A los pocas semanas de su formación definitiva, en Mayo de 1878, la Fígaro parte hacia Portugal como primera escala de su viaje Europeo, y posteriormente tomará rumbo hacia los Estados Unidos, de donde regresará ya en 1881.

El éxito obtenido en su gira mundial, del que había dado noticias la prensa de la época, hace que recorra prácticamente toda la Península con sus conciertos y actuaciones. El historiador Héctor del Valle Marcelino aporta una referencia de uno de los conciertos en Cádiz. En la Guía oficial de Cádiz, de 1883 hay referencias de la presencia de la Fígaro a finales de octubre y principios de noviembre de 1881 dirigida por Carlos García Tolsa, e integrada por nueve bandurrias, cinco guitarras, un violín y un violonchelo.

Posteriormente, el 23 de Noviembre de 1881 viajaron a Córdoba, procedente de Sevilla, donde habían tocado en el Teatro-Circo del Duque, y luego a Málaga y Granada.

En este diario se podía leer:

El miércoles hizo su debut en el Teatro-Circo del Duque la brillante estudiantina española Fígaro ante una numerosa y escogida concurrencia que ocupaba por completo las localidades, viéndose en los semblantes de todos retratada la impaciencia y el vivísimo deseo de escuchar a los jóvenes concertistas, asombro de Europa entera y orgullo de nuestra querida patria.....[...]....No puede darse mayor precisión, más igualdad en los matices, ni gusto más exquisito que el demostrado por la estudiantina en la ejecución de esta obra. El público, poco menos que poseído en un vértigo, irrumpió la ejecución con entusiastas '¡bravos!' y prolongados aplausos, en que le hizo prorrumper el 'crescendo' de la introducción, terminando la primera parte, a petición del numeroso público, con una graciosa y bien combinada jota. .."

Ya en enero del año siguiente (1882) y siempre por la prensa de la época, se tiene noticias de la presencia de la Fígaro en Cartagena y Murcia, con destino Alicante.

En esta ciudad, el 17 de enero de 1882 dieron un concierto, en el Teatro Principal, con el siguiente programa:

Primera parte:

Rumanía (marcha), Granados.

Neva (valeses), Granados.

L'Ingénne (gavota), Arditi.

Segunda parte:

Marcha turca, Mozart.

Martha (obertura), Flotow.

Hamburgo (mazurca), Granados.

Tercera parte:

Giralda (obertura), Adam.

Fantasia de aires nacionales, Granados.

Málaga (polka), N.

La primera gira europea

Fue el empresario Juan Molina, quien contrató a la Fígaro, y la hizo recorrer el continente europeo al son de sus aires nacionales, sus valeses y todo su repertorio durante once meses consecutivos.

Uno de sus primeros viajes fue a la Exposición Universal celebrada en París, en 1878. Este viaje se realizó aprovechando la fama y prestigio que había alcanzado la Estudiantina Española, que había estado presente en el Carnaval de París del mismo año. El músico y fundador de la Fígaro, Dionisio Granados, también su primer director, fue quien ideó este proyecto de visitar la capital francesa, pasando primero por Portugal, viaje que posteriormente se convertiría en la gira europea que hemos mencionado.



Imagen 4. Visita de la Estudiantina Española a la embajada de Francia en Madrid (1878).
www.Tunaemundi.com

Como ya hemos dicho, en primera instancia, la Estudiantina Fígaro viajó a tierras lusitanas. Cuenta Martín Sárraga:

La Fígaro, presentada a veces como orquesta de guitarras y bandurrias, salió de Madrid con 20 integrantes. Su primera visita fue a Portugal... permaneció en tierras lusitanas hasta finales de julio de 1878, radicándose principalmente en Lisboa. Realizó excursiones a Oporto y Braga... La última actuación de esta gira lusitana que hemos hallado data del 30 de julio, en el concierto dado en el jardín del Teatro dos Recreios...

Tras su paso por Portugal, arriban a tierras francesas, donde obtienen un clamoroso éxito antes de continuar su viaje. En Viena refrendan el triunfo de su espectáculo, continuando hacia tierras italianas. En su número de la revista *El Amigo* publica:

"Dícese que ha llegado al puerto austriaco de Trieste] una estudiantina española titulada 'Fígaro', compuesta de veinte individuos con el propósito de pasar allí las vacaciones de Navidad. Añádese que ha ido dirigida por un joven llamado Granados y que ha sido muy bien recibida, dando dos conciertos concurridísimos y extraordinariamente aplaudidos."

Vuelven a Austria después de pasar las navidades en Italia, y de ahí llegan a Moscú, donde dan un concierto de hora y media ante la familia real. El diario *La Correspondencia de España* publica un artículo donde se reseña la satisfacción del emperador ruso ante la música de la estudiantina:

...ordenando el emperador a su ministro que se le expidiera un documento en cual se consignara "la verdadera satisfacción con que les ha oído y lo agradable que le ha sido la soirée".

Tras su periplo en tierras rusas viajan a Dinamarca donde, tras algunas actuaciones, viajan a Inglaterra. En el diario *La Paz*, de Murcia se podía leer la siguiente reseña sobre la estancia en Londres de La Fígaro:

En las estaciones de los ferrocarriles de Inglaterra llaman la atención hace días los muchos anuncios de la Estudiantina Española que recorre aquel país. Dice una carta de Londres, que forman la estudiantina veinte individuos que ganan mucho dinero tocando en los teatros jotas, habaneras y sinfonías.

Se nos figura que no hay tales estudiantes; y como esto pudiera desacreditar al cuerpo escolar de España, bien pudieran las autoridades poner coto a tanto atrevimiento, porque no hay estudiante que esté todo el curso vagando por esos mundos de Dios. El nombre de estudiantina se ha tomado, pues, como verdadera industria.



Imagen 5. Gira europea de la Estudiantina Fíguro (1878-1890). Félix Martín Sárraga (Tunaemundi, www.Tunaemundi.com)

Tras su estancia triunfal en tierras inglesas, la estudiantina regresó a España, volviendo a Francia para dar uno recitales. Se publicó en el diario *La Correspondencia de España*, el 1 de Diciembre de 1879 lo siguiente sobre el paso de la Fíguro por Burdeos: “Lo más destacado de la noche fue la Estudiantina española El Fíguro, que ejecutó, a manera muy brillante y original, unas fantasías de aires españoles y de aires franceses”.



Imagen 6. Pasacalles de la Fígaro en Biarritz en 1890.
Colección privada de Félix Martín Sárraga (Tunae Mundi. www.Tunaemundi.com)

A modo de conclusión de esta breve reseña sobre parte de la actividad viajera de la estudiantina Fígaro, digamos que tras esta primera gira europea realizarían otra, en la que llegarían incluso a tocar para el Sha de Persia, e incluso parece ser llegarían a China.

Posteriormente cruzarían el Atlántico para dar conciertos por todo el continente americano, de Norte a Sur. A su paso irían surgiendo estudiantinas, tomando a la Fígaro, como referente.



Imagen 7. Cartel anunciador de un concierto de la Fígaro en New York. Colección privada de Rafael Asencio

1879-1889

Constancia de la presencia de la Estudiantina Fígaro en el Nuevo Mundo

1879: USA (Nueva York), Canadá, Cuba, Puerto Rico, México, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Ecuador y Perú.

Héctor Rendón Marín. De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas, 1940-1980. Tesis. Universidad Nacional de Colombia. 2009.

1882-1883: México.

María Guadalupe Munguía Tiscareño. Investigación personal aportada a TUNAE MUNDI. En: Enrique de Olavarría y Ferrari. Reseña histórica del teatro en México, Tomo 3; Imprenta 'La Europea', México. 1895.

1884: Perú, Chile, Argentina y Bolivia.

Héctor Rendón Marín. De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. (1940-1980). Tesis. Universidad Nacional de Colombia. 2009.

Ecuador.

La Ilustración Española y Americana, 1884.

México (sexteto).

Gilberto Barrientos García. La Tuna guanajuatense, cuatro décadas de tradición 1963-2006.

1886: Venezuela.

Oscar G. Rivera Lozano. De capas y panderetas, nº 1; 2006.

1888-1889: México (sexteto).

Félix Martín Sárraga y María Guadalupe Munguía Tiscareño. Investigación personal aportada a TUNAE MUNDI. En: Enrique Olavarría y Ferrari. Reseña histórica del Teatro en México, segunda edición, tomo 4º; 1895.

Félix Martín Sárraga Sociedad, Universidad y Tuna Murcia, 12 de abril de 2012

Imagen 8. La Fígaro en América. www.Tunaemundi.com

BIBLIOGRAFÍA

ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael. *Estudianterías cordobesas*. Córdoba. Univ. de Córdoba, 2007

BELMONTE TRUJILLO, José Carlos: *Evolución organológica y de repertorio en la Estudiantina o Tuna en España desde el fin de la Guerra Civil española. La influencia de "Ida y Vuelta" entre España y Latinoamérica*. Tesis doctoral. Univ. de Cáceres, 2016

DIARIO DE CÓRDOBA. 24 de Noviembre de 1881

DIARIO ILUSTRADO, Lisboa. 30 de Mayo de 1878

DIARIO LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA de 1 de Diciembre de 1879

DIARIO LA PAZ, Murcia, de 8 de Agosto de 1879

DIARIO LA PROVINCIA. Salamanca, 1 de Octubre de 1890

EL ECO DE LA PROVINCIA, diario conservador-liberal. Alicante, 17de Enero de 1882.

Guía oficial de Cádiz, su provincia y su departamento. Imprenta de la Revista Médica de D. Federico Joly. Cádiz, 1883

MARTÍN SÁRRAGA. Félix: *Estudiantinas que postularon en o por Murcia*. Murcia. Ed. Tunae Mundi. 2014. Pág. 94.

TUDELA TORRES, Eleazar. *Revista Crónica de la Música* (1882), pp 87.

UNA EXPERIENCIA DE TURISMO MUSICAL: LOS VIAJES DEL CORO "FRANCISCO DE SANDE"

A musical tourism experience: the Francisco de Sande Choir trips

Isidro García Barriga

RESUMEN

Dentro del amplio campo del mundo de la música, las agrupaciones corales juegan un papel fundamental en la transmisión del canto dentro de muchos sectores de la sociedad. Cantar en un coro resulta una experiencia sensorial de increíble magnitud, permite hacer amistades, algunas de ellas para toda la vida y posibilita viajar y conocer lugares de extrema belleza.

En este contexto, el Coro "Francisco de Sande" de Cáceres desarrolla desde el año 2010 un interesante proyecto de "músicoturismo", basado en la realización de un viaje a principios del mes de julio de cada año para unir turismo y canto, en el que se produce una simbiosis perfecta entre la visita y el conocimiento de lugares emblemáticos de la geografía europea y la interpretación en esos espacios del repertorio coral de la agrupación.

A través de esta comunicación se pretende, por consiguiente, dar a conocer las principales características de esta iniciativa, una experiencia muy gratificante tanto a título personal como colectivo, y que creemos puede ser un buen modelo exportable a grupos similares.

PALABRAS CLAVE

Coro, Viaje, Patrimonio, Canto, Conocimiento, Experiencia

PRESENTACIÓN

Dentro del amplio campo del mundo de la música, las agrupaciones corales juegan un papel fundamental en la transmisión del canto dentro de muchos sectores de la sociedad. Cantar en un coro resulta una experiencia sensorial de increíble magnitud, permite hacer amistades, algunas de ellas para toda la vida y posibilita viajar y conocer lugares de extrema belleza.

Todos estos elementos se reúnen desde su nacimiento en el Coro "Francisco de Sande", que surge en 2005 en el seno del Colegio Mayor Universitario "Francisco de Sande", institución perteneciente a la Excelentísima Diputación de Cáceres, con el objetivo de fomentar las actividades culturales y lúdicas del Colegio Mayor.

Desde su aparición, el Coro "Francisco de Sande" ha desarrollado una intensa labor musical por muchos rincones de la geografía española e, incluso, europea. Una labor que le ha llevado a participar con su música en diferentes encuentros de corales (Rota, Jerez de la Frontera, Candelario, Aceuchal, Arenas de San Pedro, Ciudad de los Poetas), en numerosos actos y eventos de la ciudad de Cáceres (pregón de San Jorge, villancicos solidarios, pregón de Semana Santa, encuentros marianos, pregón de la Virgen de la Montaña, apertura del año académico de la UNED, etc) e incluso en las instituciones comunitarias, con viajes a Bruselas y Estrasburgo.

Esta dilatada actividad musical, a la que podemos sumar más de 60 conciertos en distintas localidades de la provincia de Cáceres en los últimos años, convierte al Coro "Francisco de Sande" en una agrupación de prestigio dentro del panorama coral de Extremadura. Pero, sobre todo, consigue crear un gran ambiente de compañerismo y comunión entre los componentes del coro, una comunión que trasciende, en muchos casos, la propia actividad cantora, hasta crear verdaderos vínculos de amistad.

La suma de esta prolífica actividad y de la perfecta comunión en el seno del coro han permitido la puesta en marcha de una singular iniciativa de turismo musical a partir del verano de 2011, iniciativa basada en la realización de un itinerario temático que conjuga patrimonio, cultura y canto coral, buscando aumentar el prestigio de la organización y fortalecer, a la vez, los vínculos de amistad y compañerismo entre los componentes de la agrupación; iniciativa cuyo desarrollo, en definitiva, constituye el grueso de esta comunicación.

EL PRIMER PROYECTO DE TURISMO MUSICAL

En los veranos de 2008 y 2009, el Coro del Colegio Mayor Universitario "Francisco de Sande" había desarrollado sendos viajes a las instituciones europeas bajo el auspicio de uno de los parlamentarios europeos, el extremeño Alejandro Cercas. Aunque el motivo final del viaje era actuar en las sedes de dichas

instituciones (Consejo Europeo, Parlamento Europeo, etc.), a lo largo de ambos itinerarios se visitaron lugares emblemáticos como París, Carcasona, Baden-Baden, Barcelona, etc., cantando de forma improvisada en distintos puntos de esas y otras ciudades.

Partiendo de estas iniciativas, en términos generales muy satisfactorias para los componentes del coro, en la primavera de 2011 se iniciaron los trabajos para generar un proyecto estable de turismo musical que recogiese los elementos positivos de los viajes precedentes (conocer nuevos lugares, fomentar el sentimiento de pertenencia al grupo), subsanase las deficiencias de los mismos (sobre todo, el excesivo número de kilómetros a recorrer y la falta de actuaciones organizadas) y, además, dotase de un carácter original y singular al nuevo viaje.

Es así como aparece el itinerario "Cantando por las Catedrales", un recorrido de seis días por el Oeste de la Península Ibérica para visitar y cantar en once catedrales (Plasencia, Salamanca, Zamora, León, Astorga, Santiago de Compostela, Tui, Braga, Guarda, Ciudad Rodrigo y Coria), cumpliendo los requisitos anteriormente establecidos:

Conocer nuevos y espectaculares lugares, edificios de extraordinaria belleza como once templos catedralicios diferentes de la Península Ibérica

Evitar un excesivo número de kilómetros, con distancias máximas a recorrer de 300 kilómetros al día

Llevar organizadas varias actuaciones dentro de las propias catedrales

Imprimir ese carácter original al itinerario, toda vez que el hecho fundamental del viaje era el conocimiento cultural y musical de esos templos

El proyecto "Cantando por las Catedrales" se desarrolló en la primera semana de julio de 2011, concretamente del 2 al 7 de ese mes, con un total de 18 participantes (12 coralistas y 6 acompañantes), un grupo de de tamaño reducido pero enorme en las ganas de disfrutar cantando y viajando. El itinerario detallado del viaje desde la salida de Cáceres fue el siguiente:

2 de julio: Misa cantada y visita a la Catedral de Plasencia y visita a Salamanca

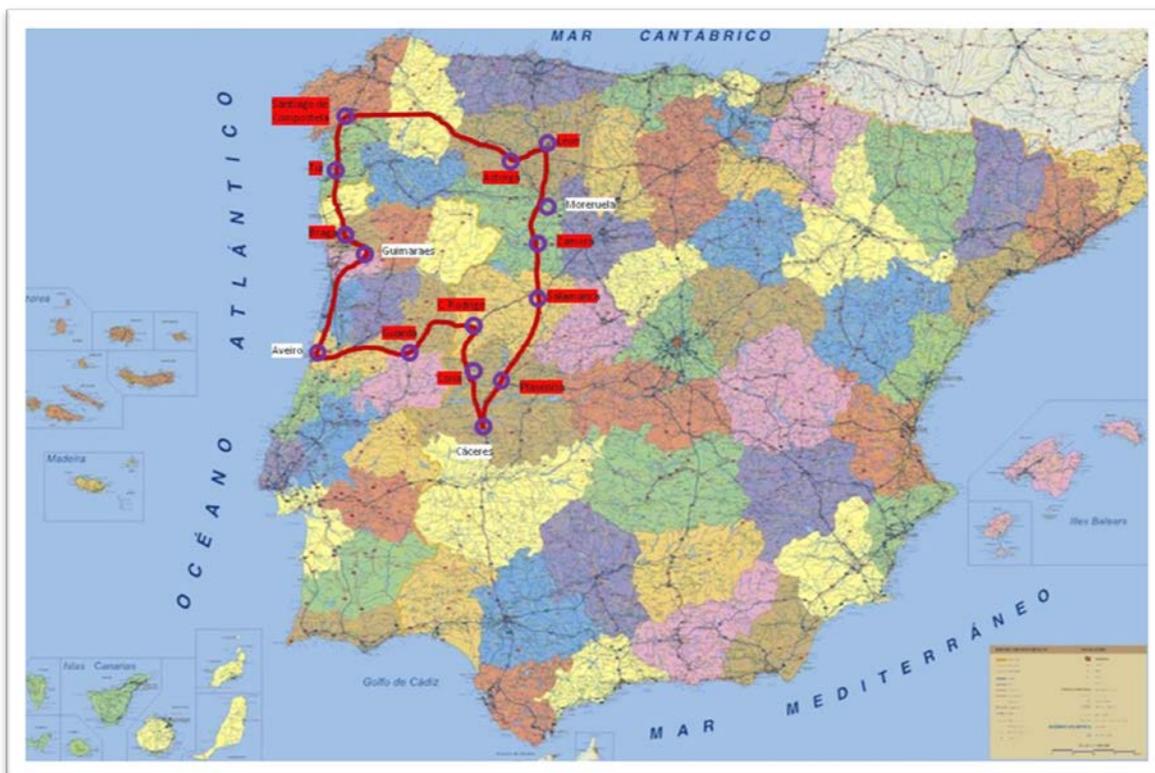
3 de julio: Misa cantada y visita a la Catedral de Zamora, visita al Monasterio Cisterciense de Moreruela, Misa cantada en la Catedral de León

4 de julio: Misa cantada en la Catedral de Astorga y visita a Santiago de Compostela

5 de julio: Cánticos en la catedral de Santiago de Compostela, visita a la catedral de Tui y visita a la Catedral de Braga

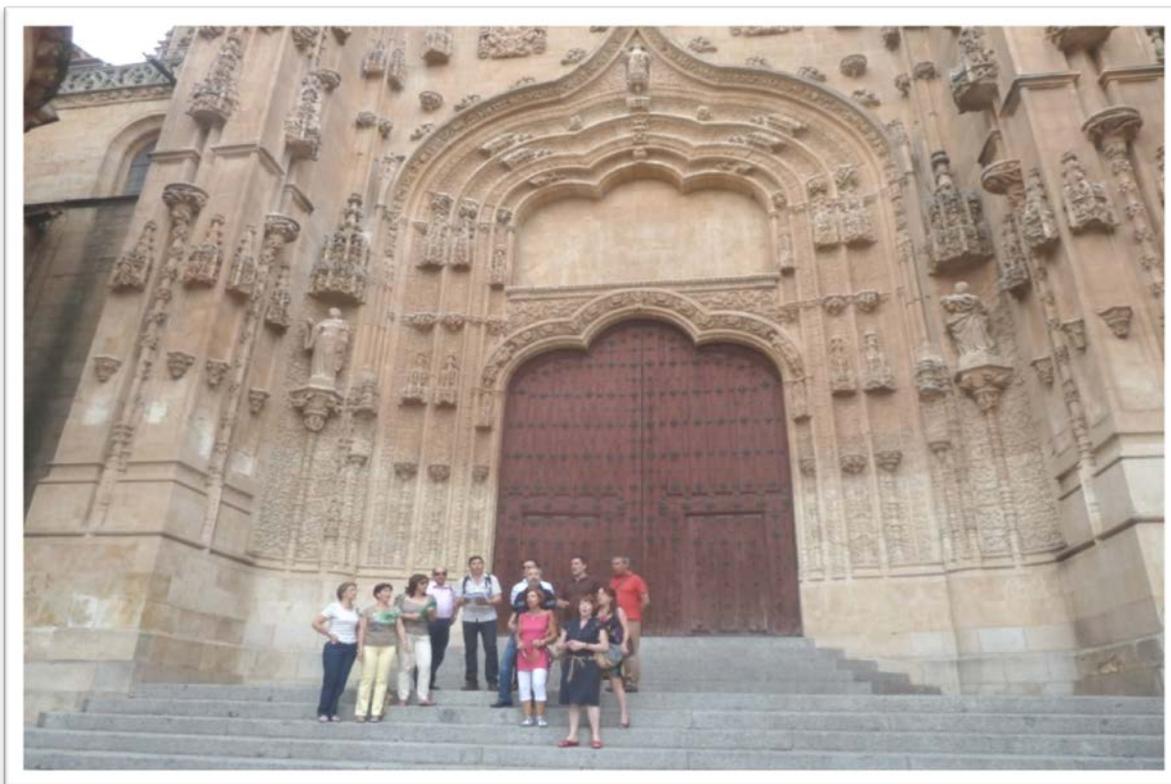
6 de julio: Visitas a Guimaraes, Aveiro y Guarda

7 de julio: Misa cantada en la Catedral de Guarda, visita a Ciudad Rodrigo y cánticos en la Catedral de Coria.



Mapa 1: Itinerario seguido en el viaje "Cantando por las Catedrales". Julio 2011

Junto a todas estas actividades culturales y musicales, en los 6 días de duración del viaje fueron muchos los momentos de unión y fraternidad entre los viajeros, con



continuos cánticos en el autobús y en cualquier sitio o lugar disponible para ello (bares, parques, hoteles, la calle, etc.). Un magnífico ambiente que se mantuvo desde el primer hasta el último día y que sirvió para consolidar las relaciones humanas y musicales de los participantes.

Los componentes del viaje en Salamanca

LA CONSOLIDACIÓN DEL PROYECTO

Tras el éxito del viaje "Cantando por las Catedrales", el Coro Francisco de Sande decidió "institucionalizar" el proyecto de turismo musical, a través de la organización de un viaje en la primera semana de julio intentado ajustarse lo más posible a las condiciones anteriormente citadas.

De esta manera, a principios de cada año natural se abre un proceso participativo dentro del seno de la agrupación, para que los socios que lo deseen puedan presentar sus propuestas de viajes, propuestas que son posteriormente sometidas a votación por las personas que desean participar en la actividad (socios coralistas y socios colaboradores).

Es así como surge en el año 2012 la iniciativa "El último viaje del Emperador", un itinerario basado en las siguientes características:

- Recorrer en sentido inverso el último viaje que realizó Carlos V entre Laredo y Yuste, para conocer lugares de extraordinario interés histórico y musical (Monasterio de Yuste, Ávila, Catedral de Burgos, Medina de Pomar, etc)
- Completar el itinerario con la visita a otras ciudades y monumentos de gran belleza (Vitoria, Santo Domingo de la Calzada, Segovia, etc.)
- Organizar actuaciones musicales en algunos lugares emblemáticos de la ruta (monasterio de Yuste, basílica de San Vicente en Ávila, Casa del Cordón en Vitoria o en la basílica del Escorial)
- Otorgar una originalidad y carácter innovador al viaje, utilizando el recorrido histórico para crear un proyecto de turismo musical exclusivo de nuestro coro

El proyecto "El último viaje del Emperador" fue desarrollado en la semana del 3 al 8 de julio de 2012, con una participación más numerosa que en el primer viaje (16 coralistas y 6 acompañantes) demostrando, sin duda, que el interés por esta iniciativa iba en aumento. A los participantes del primer viaje (casi todos incluidos en el segundo proyecto) se unieron varios compañeros y compañeras que pudieron comprobar y sumergirse de lleno en el extraordinario ambiente reinante en el grupo; un grupo que recorrió este detallado itinerario:

3 de julio: cantos en el Monasterio de Yuste, visita a Ávila y misa cantada en la Basílica de San Vicente de Ávila

4 de julio: visita a Medina del Campo, con cantos en el Castillo de la Mota. Visita y cantos en la iglesia visigoda de San Juan de Baños (Palencia). Visita a Burgos con cantos en la Catedral

5 de julio: visita a las Merindades (Burgos), Medina de Pomar y el complejo kárstico de Ojo Guareña. Llegada a Laredo

6 de julio: concierto en la casa del cordón de Vitoria. Visita a Santo Domingo de la Calzada. Visita y cantos en Soria (iglesia de San Pedro)

7 de julio: Visita al Burgo de Osma (canto en la catedral y el Ayuntamiento). Visita a Segovia con canto debajo del Acueducto romano. Misa cantada en la Basílica de San Lorenzo de El Escorial

8 de julio: Visita a Aranjuez con canto en los jardines y el Palacio Real. Visita a Toledo

Mapa 2: Itinerario seguido en el viaje "El último viaje del Emperador". Julio 2012



236



Los componentes del viaje en San Vicente de Ávila

LA MADUREZ DEL PROYECTO

El buen ambiente y la armonía existente entre los participantes de los dos viajes descritos, la belleza de los itinerarios desarrollados y la calidad de los lugares seleccionados para dar a conocer la calidad musical del coro, permiten que el proyecto de músicoturismo del Coro "Francisco de Sande" se haya convertido en la actividad principal de la asociación, con un incremento continuo en el número de personas inscritas y el mantenimiento de los criterios de participación democrática y carácter original de los itinerarios propuestos.

De este modo, en el año 2013 se elige dentro de las iniciativas propuestas el viaje "Las Otras Catedrales de España", planteado a partir de las siguientes características:

- Se trata de visitar otros templos de gran interés histórico y estético, las colegiatas, siguiendo un modelo similar al viaje de las catedrales
- Organizar actuaciones musicales en algunas de estas colegiatas (Toro, Aguilar de Campoo, Santa Cruz de Castañeda, Villafranca del Bierzo)
- Completar el itinerario con visitas a lugares cercanos de interés (Tordesillas, Oviedo, Las Médulas)
- Volver a darle un carácter original al itinerario, creando un viaje exclusivo para el Coro "Francisco de Sande"

El viaje "Las otras catedrales de España" se realizó entre el 29 de junio y el 5 de julio de 2013, con un total de 26 participantes (19 coralistas y 7 acompañantes) que siguieron disfrutando del buen ambiente de los viajes anteriores y pudieron disfrutar del siguiente itinerario:

29 de junio: visita a Alba de Tormes. Visita a Toro, con canto en la Colegiata de Santa María y misa cantada en la iglesia de San Julián. Alojamiento en Tordesillas

30 de junio: visita y canto en la Colegiata de La Ampudia (Palencia). Visita a Lerma, con mini-concierto en el claustro del Palacio del Duque de Lerma (Parador de Turismo). Canto en la Colegiata de San Pedro y en el mercado medieval de Aguilar de Campoo.

1 de julio: visita a la Colegiata de San Pedro de Cervatos, en el camino de Santiago. Visita y canto en la Colegiata de San Martín de Castañeda. Visita a Santillana del Mar, con cantos en calles y plazas de la villa

2 de julio: visita a Comillas. Canto en la cueva de "la santina" y en la Colegiata de Covadonga. Subida a los lagos de Covadonga. Alojamiento en Oviedo



238

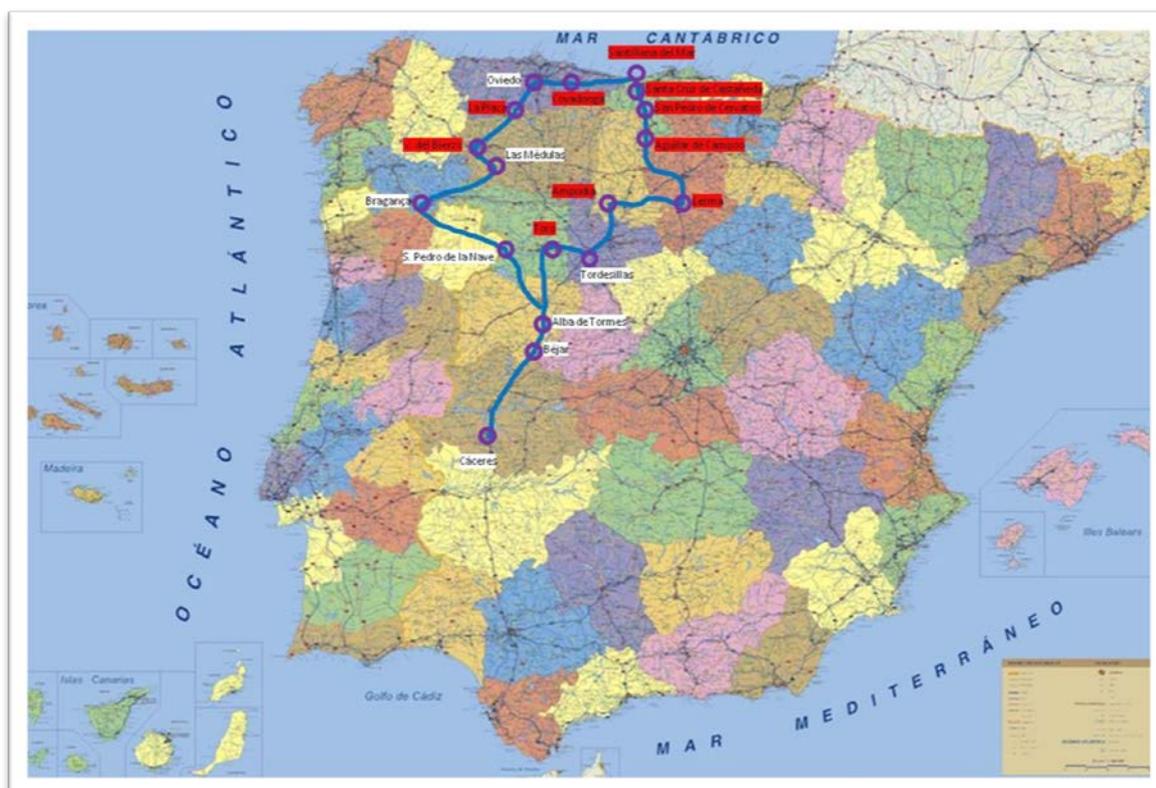
Los componentes del viaje en Santa Cruz de Castañeda

3 de julio: visita a la Catedral del Salvador de Oviedo. Visita a la Colegiata de Tabarca en el municipio de La Plaza (Asturias). Alojamiento en Villafranca del Bierzo

4 de julio: visita y canto en la Colegiata de Villafranca del Bierzo. Visita y canto en Las Médulas. Visita a Bragança (Portugal)

5 de julio: visita a la iglesia visigoda de San Pedro de la Nave (Zamora). Visita y canto en el Santuario de Nuestra Señora del Castañar en Béjar.

Mapa 3: Itinerario seguido en el viaje "Las otras catedrales de España", julio 2013



En cuanto a la edición del 2014, el proyecto elegido fue “A Dios rogando y el codo empinando”, un peculiar itinerario diseñado a partir de:

- Cerrar el círculo de monumentos religiosos, sumando a las catedrales y las colegiatas, la visita a algunos de los monasterios más importantes de España
- Incluir en el viaje el conocimiento de algunas denominaciones de origen vitivinícolas, dando satisfacción a algunos miembros del coro, muy interesados en la cultura del vino
- Hacer llegar a los paisanos que viven fuera de la región nuestra música, incluyendo actuaciones en algunos hogares extremeños
- Por supuesto, con las tres características citadas se consigue mantener la exclusividad y originalidad de la propuesta

Al igual que en las ediciones anteriores, hubo un incremento en el número de participantes. Concretamente, el viaje “A Dios rogando y el codo empinando” fue realizado por un total de 31 personas (21 coralistas y 10 acompañantes) que, entre el 1 y el 6 de julio de 2014, disfrutaron con la música, el vino, la naturaleza, la cultura y un magnífico ambiente realizando el siguiente itinerario:

1 de julio: Visita y canto en el Convento del Palancar. Visita y degustación en una bodega con D.O. “Méntrida”. Visita a Alcalá de Henares y concierto en el Hogar Extremeño de Alcalá

2 de julio: Visita y canto en el Monasterio de Piedra. Visita a Zaragoza. Misa cantada en la Basílica del Pilar



240

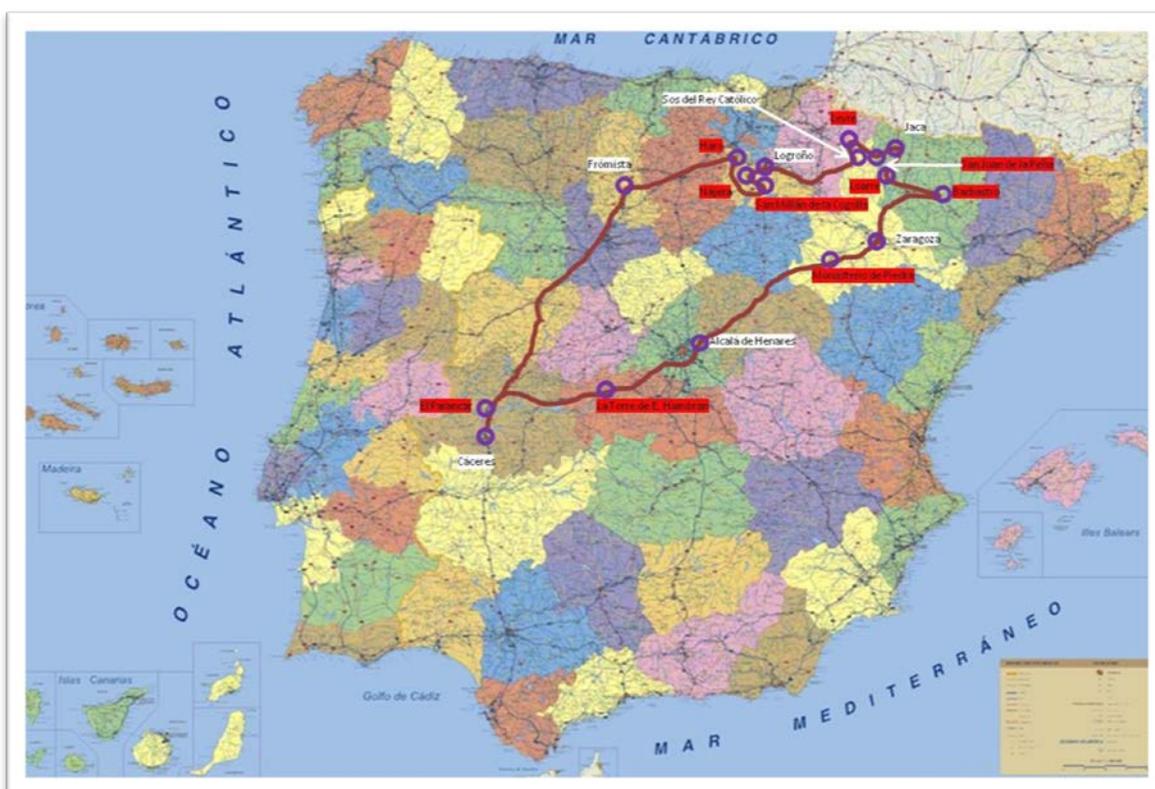
Los componentes del viaje en el Monasterio de Piedra

3 de julio: Visita y canto en la Catedral de Barbastro. Visita y degustación en bodega de la D.O. "Somontano". Visita al Castillo-Monasterio de Loarre. Alojamiento en Jaca

4 de julio: Visita y canto en el Monasterio de San Juan de la Peña. Visita al Monasterio de Leyre. Comida en Sos del Rey Católico. Concierto en el Hogar Extremeño de La Rioja en Logroño

5 de julio: Visita al Monasterio de Nájera. Visitas a los monasterios de Yuso y Suso en San Millán de la Cogolla. Visita al Museo del Vino Vivancos en Briones. Alojamiento en Haro

6 de julio: Visita y canto en la Iglesia románica de San Martín en Frómista (Palencia)



Mapa 4: Itinerario seguido viaje “A Dios rogando y el codo empinando”, julio 2014

EL VIAJE DE 2015, CIMA DEL PROYECTO

Después de cuatro experiencias viajeras realmente interesantes, en las que se han conseguido todos los objetivos previstos inicialmente, en la edición de 2015, el Coro “Francisco de Sande” dio un nuevo impulso al proyecto con la elección del viaje “Un paseo musical a orillas del Loira”, siguiendo las siguientes directrices:

- Retomar el carácter internacional del viaje “Cantando por las catedrales”
- Incluir en el catálogo de monumentos a visitar castillos y fortalezas, en este caso incluidos dentro de la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO
- Consolidar la difusión de la música extremeña iniciada en el viaje de 2014
- Completar la visita a ciudades españolas con atractivo histórico y musical (Valladolid, Palencia, Miranda de Ebro)

Estas directrices seguidas en la organización del viaje dio lugar a que el aumento de la participación en la edición de 2015 superase todas las expectativas, pudiendo considerar que “un paseo musical a orillas del Loira” supone la cima del proyecto de turismo musical del Coro “Francisco de Sande”.

De este modo, entre el 4 y el 10 de julio de 2015, 44 personas (29 coralistas y 15 acompañantes) iniciaron una nueva andadura por tierras españolas y francesas, siguiendo este itinerario y realizando las siguientes actividades:

4 de julio: Misa cantada en la iglesia de San Benito el Real y visita por Valladolid. Visita a Vitoria y concierto en el Hogar Extremeño "Virgen de Guadalupe"

5 de julio: Visita a Burdeos. Cantos en la catedral y en la iglesia de San Miguel



Los participantes del viaje delante de la catedral de Burdeos

6 de julio: Visita a Poitiers con canto en la iglesia románica de Notre-Dame. Visita al castillo de Blois. Visita al castillo de Chenonceau. Alojamiento en Tours

7 de julio: Visita y canto al castillo de Chambord. Visita y canto al castillo de Cheverny. Alojamiento en Tours

8 de julio: Visita a las canteras y cuevas de setas de Toffeau. Visita al castillo de Beaugard. Visita y canto en la catedral de Tours y en la Basílica de San Martín

9 de julio: Visita y canto en el mercado municipal de Niord. Alojamiento en Irún

10 de julio: Visita a Miranda de Ebro. Visita a Palencia.

CONCLUSIONES

Después de cinco años, se puede considerar que el proyecto de turismo musical del Coro "Francisco de Sande" se ha consolidado como la principal actividad de la agrupación, toda vez que:

- Se constata un incremento constante en el número de participantes (**Ver gráfico número 1**)
- Con los viajes se crea un clima de fraternidad y unión que va mucho más allá del plano musical, creando verdaderos lazos de amistad entre los componentes del coro y los socios colaboradores
- Es indudable que actuar en sitios emblemáticos otorga un prestigio al Coro "Francisco de Sande" más allá del ámbito regional aumentando, al mismo tiempo, la seguridad y calidad musical de sus componentes
- A través de estos itinerarios, se accede al conocimiento patrimonial de sitios de interés en España, Portugal y Francia, (**Ver tabla 1**) lo que repercute positivamente en el bagaje cultural de cada individuo y del colectivo
- El viaje se convierte, en definitiva, en una verdadera "experiencia sensorial", que cada participante vive y disfruta de un modo único dentro del grupo y con el que se consigue entroncar con las nuevas tendencias del turismo en el siglo XXI

Para finalizar, y partiendo desde la experiencia relatada, lanzamos al aire dos ideas que podrían constituir una buena oportunidad para el desarrollo turístico de las empresas extremeñas: la primera, sería interesante por parte de las agencias de viajes regionales vender la idea de un viaje musical exclusivo similar al del Coro "Francisco de Sande" al resto de corales y agrupaciones de Extremadura; la segunda, se necesitaría convertir a Extremadura en un destino para agrupaciones corales de otros lugares de España y Europa, ofreciendo un paquete con alojamientos y lugares para visitar y cantar (catedrales, monasterios, castillos, etc), lugares mágicos de una región mágica.

APÉNDICE GRÁFICO Y DOCUMENTAL

Gráfico 1: Evolución del número de participantes en los viajes musicales del Coro

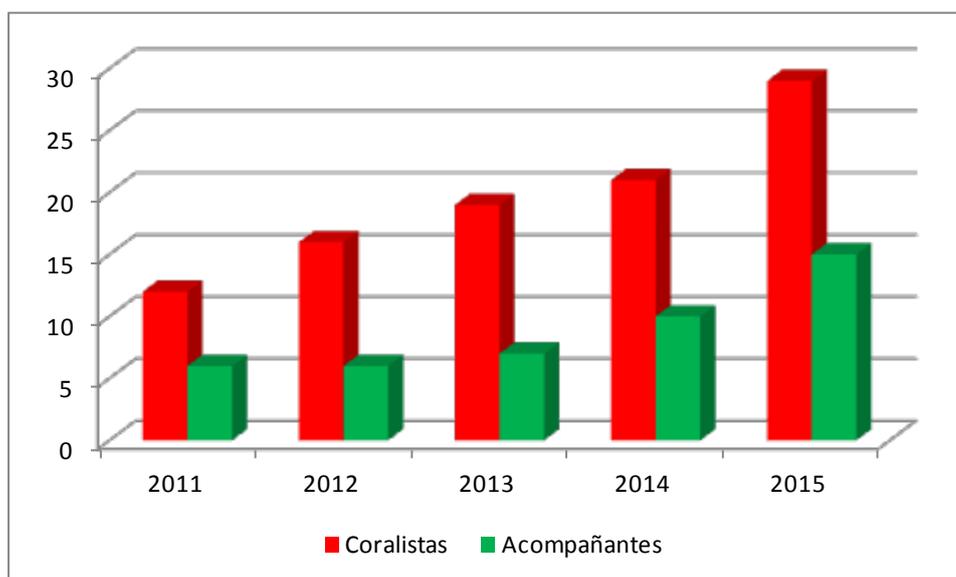


Tabla 1: Lista de monumentos y lugares de interés incluidos en los viajes del Coro

Nombre	Tipología	Ciudad	Catalogación	Actividad
Catedral de Santa María	Religioso	Plasencia	Monumento Nacional	Misa cantada y visita
Catedrales Vieja y Nueva	Religioso	Salamanca	Patrimonio Mundial	Visita
Catedral del Salvador	Religioso	Zamora	Monumento Nacional	Misa cantada y visita
Monasterio de Santa María	Religioso	Moreuela	Monumento Nacional	Visita
Catedral Sta. María de Regla	Religioso	León	Monumento Nacional	Misa cantada y visita
Colegiata de San Isidoro	Religioso	León	Monumento Nacional	Visita
Catedral de Santa María	Religioso	Astorga	Monumento Nacional	Misa cantada y visita
Catedral de Santiago	Religioso	Santiago de C.	Patrimonio Mundial	Miniconcierto y visita
Catedral de la Asunción	Religioso	Tui	Monumento Nacional	Visita
Catedral de San Pedro	Religioso	Braga	Monumento Nacional	Visita
Sé catedral	Religioso	Guarda	Monumento Nacional	Misa cantada
Catedral de Santa María	Religioso	Ciudad Rodrigo	Monumento Nacional	Visita
Catedral de la Asunción	Religioso	Coria	Monumento Nacional	Miniconcierto
Monasterio Jerónimo	Religioso	Yuste	Patrimonio Europeo	Miniconcierto
Iglesia de San Pedro	Religioso	Ávila	Patrimonio Mundial	Visita
Basílica de San Vicente	Religioso	Ávila	Patrimonio Mundial	Misa cantada y visita
Los 4 postes	Civil	Ávila	-	Visita
Castillo de la Mota	Militar	Medina del Campo	Monumento Nacional	Miniconcierto y visita
Iglesia de San Juan	Religioso	Baños de Cerrato	Monumento Nacional	Miniconcierto y visita
Catedral de Santa María	Religioso	Burgos	Patrimonio Mundial	Miniconcierto y visita

Iglesia de Santa Gadea	Religioso	Burgos	-	Visita
Iglesia de San Miguel	Religioso	Valdenoceda	-	Miniconcierto y visita
Iglesia de S. Pedro de Tejada	Religioso	Puentearenas	Monumento	Visita
Alcázar de los Condestables	Militar	Medina de Pomar	Monumento	Visita
Ojo Guareña	Naturaleza	Merindades	Monumento Natural	Miniconcierto y visita
Casa del Cordón	Civil	Vitoria	-	Concierto
Catedral de Santo Domingo	Religioso	Sto. Domingo de la C.	Monumento Nacional	Visita
San Juan de Duero	Religioso	Soria	Monumento Nacional	Visita
Iglesia de Santo Domingo	Religioso	Soria	Monumento Nacional	Miniconcierto y visita
Iglesia de S. Juan de Rabanera	Religioso	Soria	Monumento Nacional	Miniconcierto y visita
Catedral de la Asunción	Religioso	El Burgo de Osma	Monumento Nacional	Visita
Acueducto romano	Civil	Segovia	Patrimonio Mundial	Miniconcierto
Monasterio de San Lorenzo	Religioso	El Escorial	Patrimonio Mundial	Misa cantada
Palacio Real	Civil	Aranjuez	Patrimonio Mundial	Visita
Catedral de la Asunción	Religioso	Toledo	Patrimonio Mundial	Visita
Convento de la Anunciación	Religioso	Alba de Tormes	Monumento Nacional	Visita
Iglesia de San Juan de la Cruz	Religioso	Alba de Tormes	-	Visita
Castillo del Duque de Alba	Militar	Alba de Tormes	Monumento Nacional	Miniconcierto y visita
Colegiata de Santa María	Religioso	Toro	Monumento Nacional	Miniconcierto y visita
Iglesia de San Julián	Religioso	Toro	-	Misa cantada
Colegiata de San Miguel	Religioso	Ampudia	Monumento Nacional	Miniconcierto y visita
Palacio Ducal	Civil	Lerma	Bien de Interés Cultural	Miniconcierto
Colegiata de San Miguel	Religioso	Aguilar de Campoo	-	Miniconcierto
Colegiata de San Pedro	Religioso	Cervatos	Bien de Interés Cultural	Visita
Colegiata de la Santa Cruz	Religioso	Castañeda	Monumento Nacional	Miniconcierto y visita
Cueva de la santina	Religioso	Covadonga	-	Visita
Basílica de Santa María	Religioso	Covadonga	Bien de Interés Cultural	Miniconcierto
Lagos de Covadonga	Naturaleza	Cangas de Onís	Parque Nacional	Visita
Catedral del Salvador	Religioso	Oviedo	Monumento Nacional	Miniconcierto y visita
Colegiata de San Pedro	Religioso	La Plaza	Bien de Interés Cultural	Visita
Colegiata de Sta. María	Religioso	Villafranca del Bierzo	Bien de Interés Cultural	Miniconcierto y visita
Las Médulas	Naturaleza	El Bierzo	Patrimonio Mundial	Miniconcierto y visita
Castillo Real	Militar	Bragança	Monumento Nacional	Visita
Iglesia de S. Pedro de la Nave	Religioso	El Campillo	Monumento Nacional	Visita
Santuario del Castañar	Religioso	Béjar	Bien de Interés Cultural	Miniconcierto y visita
Convento de El Palancar	Religioso	Pedroso de Acim	-	Miniconcierto y visita
Universidad	Civil	Alcalá de Henares	Patrimonio mundial	Visita
Catedral de San Justo y Pastor	Religioso	Alcalá de Henares	Patrimonio mundial	Miniconcierto y visita
Monasterio de Piedra	Naturaleza	Nuévalos	Sitio Histórico Parque Natural	Miniconcierto y visita
Palacio de la Aljafería	Militar	Zaragoza	Patrimonio Mundial	Visita

Basílica del Pilar	Religioso	Zaragoza	Bien de Interés Cultural	Misa cantada
Catedral de la Asunción	Religioso	Barbastro	Bien de Interés Cultural	Miniconcierto y visita
Castillo-Abadía de Loarre	Religioso Militar	Loarre	Monumento Nacional	Visita
Catedral de San Pedro	Religioso	Jaca	Monumento Nacional	Visita
Mon. de S. Juan de la Peña	Religioso	Santa Cruz de la Serós	Bien de Interés Cultural	Miniconcierto y visita
Monasterio de San Salvador	Religioso	Leyre	Bien de Interés Cultural	Visita
Monasterio de Santa María	Religioso	Nájera	Bien de Interés Cultural	Miniconcierto y visita
Mon. de S. Millán de Yuso	Religioso	S. Millán de la Cogolla	Patrimonio Mundial	Visita
Mon. de S. Millán de Suso	Religioso	S. Millán de la Cogolla	Patrimonio Mundial	Visita
Iglesia de San Martín	Religioso	Frómista	Monumento Nacional	Miniconcierto y visita
Iglesia de San Benito el Real	Religioso	Valladolid	Bien de Interés Cultural	Misa cantada
Catedral de la Asunción	Religioso	Valladolid	Bien de Interés Cultural	Miniconcierto y visita
Catedral de San Andrés	Religioso	Burdeos	Patrimonio Mundial	Miniconcierto y visita
Torre de San Miguel	Religioso	Burdeos	Patrimonio Mundial	Miniconcierto y visita
Iglesia de Notre-Dame	Religioso	Poitiers	Monumento Nacional	Miniconcierto y visita
Castillo de Blois	Civil	Blois	Patrimonio Mundial	Visita
Castillo de Chenonceaux	Civil	Chenonceaux	Patrimonio Mundial	Miniconcierto y visita
Castillo de Chambord	Civil	Chambord	Patrimonio Mundial	Miniconcierto y visita
Castillo de Cheverny	Civil	Cheverny	Patrimonio Mundial	Miniconcierto y visita
Castillo de Beauregard	Civil	Beauregard	Patrimonio Mundial	Visita
Catedral de San Gaciano	Religioso	Tours	Monumento Nacional	Miniconcierto y visita
Basílica de San Martín	Religioso	Tours	Monumento Nacional	Miniconcierto y visita
Mercado municipal	Civil	Niort	-	Miniconcierto
Catedral de San Antolín	Religioso	Palencia	Monumento Nacional	Visita

SERVICIOS PARA LA REALIZACION DE UNA FICHA METODOLOGICA DESTINADA A CATALOGAR LA MUSICA Y DANZA TRADICIONAL ESPAÑOLA

Pedro Miguel Asuar Ortiz

Comarcalización del trabajo en la Comunidad Autónoma de Extremadura

JUSTIFICACIÓN

En el mes de noviembre de año 2014, se cumplieron los 25 años de la aprobación de la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular de la ONU, en la que los Estados Miembros se comprometen y subrayan la importancia de siete aspectos fundamentales: definición, identificación, conservación, salvaguardia, difusión, protección y cooperación internacional en torno a la Cultura Tradicional.

En el año 2003, se aprueba por UNESCO la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en la que, ya en el artículo 2 se especifica:

3. Se entiende por “salvaguardia” las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.

4. La expresión “Estados Partes” designa a los Estados obligados por la presente Convención y entre los cuales ésta esté en vigor.

De acuerdo con esta Convención en su, Artículo 12: Inventarios, queda definido lo siguiente:

1. Para asegurar la identificación con fines de salvaguardia, cada Estado Parte confeccionará con arreglo a su propia situación uno o varios inventarios del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio. Dichos inventarios se actualizarán regularmente.

Artículo 13: Otras medidas de salvaguardia

Para asegurar la salvaguardia, el desarrollo y la valorización del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio, cada Estado Parte hará todo lo posible por:

b) designar o crear uno o varios organismos competentes para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio;

c) fomentar estudios científicos, técnicos y artísticos, así como metodologías de investigación, para la salvaguardia eficaz del patrimonio cultural inmaterial, y en particular del patrimonio cultural inmaterial que se encuentre en peligro;

Artículo 15: Participación de las comunidades, grupos e individuos

En el marco de sus actividades de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, cada Estado Parte tratará de lograr una participación lo más amplia posible de las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio y de asociarlos activamente a la gestión del mismo.

A partir de estos documentos, se ratifican las intencionalidades por medio de la aprobación en el Congreso de Diputados de España, en el año 2010, de la Proposición No de Ley para la Protección y Promoción de la Música y Danza Tradicional.

En el transcurso del tiempo en el año 2011, se ratifican las intencionalidades enunciadas someramente más arriba por medio de la aprobación, del Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial

En dicho Plan se definen minuciosamente tanto las definiciones del PCI como los objetivos y acciones a realizar en el futuro en España:

El Patrimonio Cultural Inmaterial es preservado tradicionalmente por la comunidad

La preservación del PCI se caracteriza por un esfuerzo organizado y continuado por parte de determinados colectivos locales; a veces, con la impronta de personas concretas y destacadas del ámbito local. En toda comunidad existen organizaciones específicas, formales o informales, responsables de su mantenimiento y perpetuación. Generalmente, dichas organizaciones se rigen con criterios propios marcados por la tradición oral; en otras ocasiones, por normas escritas.

La característica señalada insta a los planes de protección y salvaguarda del Patrimonio Inmaterial a no tratar de intervenir directamente en estas manifestaciones culturales, sino a dialogar con los interlocutores que las hacen posibles, respetando su probada y arraigada competencia en dicha misión de salvaguarda, así como las jerarquías internas con las que se rigen.

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL ES VULNERABLE

Lo que caracteriza a este particular tipo de Patrimonio no es sólo su dimensión material y objetual, sino el trasfondo inmaterial asociado, compuesto por

normas internas, por ritmos, por significados y por símbolos compartidos, etc., todo ello formando una unidad desde la perspectiva de la comunidad portadora, de su voluntad y de sus criterios, sus valores y sus necesidades en cada momento de su historia. Por tanto, mientras la dimensión material se caracteriza por su estabilidad relativa, la inmaterial está, en la actualidad y de forma creciente, más sometida a influencias exteriores y a contradicciones que la hacen vulnerable.

Analizadas las características del PCI, éste podría definirse como un tipo de Patrimonio Cultural interiorizado en los individuos y comunidades, como parte de su identidad, compartido por los miembros de una colectividad, remitiendo a la biografía individual y colectiva, que se manifiesta de un modo vivo y dinámico y se transmite y recrea de generación en generación desde el aprendizaje. Es por lo tanto un patrimonio preservado tradicionalmente por una comunidad, formando parte de su memoria colectiva viva, como una realidad socialmente construida. Sus manifestaciones se desarrollan en el presente y tienen efecto regenerador en el orden social. Se caracteriza por ser un Patrimonio presencial ritualizado, que está contextualizado en un marco temporal y espacial, imbricado en las formas tradicionales de vida. Aporta una experiencia sensorial, pero al mismo tiempo está interrelacionado con la materia. Es un patrimonio fácilmente vulnerable y no admite reproducción.

RIESGOS EXÓGENOS GENERADOS POR POLÍTICAS DE PROTECCIÓN Y SALVAGUARDA QUE NO RECONOCEN LA LABOR REALIZADA POR LOS INTERLOCUTORES LEGÍTIMOS.

Se tendrá presente, con el objeto de evitar actitudes paternalistas, que gran parte de las manifestaciones del PCI siguen actualmente protegidas por sus propios mecanismos internos tradicionales. Es esa y no otra la razón por la que muchas de dichas manifestaciones han llegado hasta nuestros días. Pactos internos, normativas, organizaciones, asociaciones, comisiones, peñas, hermandades, etc., se han encargado de su perpetuación y de su actualización para el disfrute de sus participantes. Estas organizaciones han regulado y administrado su régimen de funcionamiento interno por sí mismas, sin ayuda exterior. Puede constituir un riesgo el hecho de que, bajo la cobertura de la racionalidad protectora, se sustraiga el protagonismo legítimo del que siempre han gozado localmente en lo referente a esta tarea.

Por estas razones, no sólo las obras o las celebraciones, sino también los mecanismos diversos de autoorganización y de autogestión, deben ser considerados una dimensión fundamental y decisiva para la perpetuación de este tipo de Patrimonio y por tanto, debe garantizarse el apoyo técnico proporcional a las necesidades requeridas por los mismos, mediante los análisis prospectivos y los

dictámenes correspondientes de los expertos (antropólogos, museólogos, juristas, economistas, etc.) designados por las administraciones competentes.

UNA ACTUACIÓN DESCOORDINADA ENTRE ADMINISTRACIONES Y EN RELACIÓN A LOS PORTADORES DE LA TRADICIÓN.

El tratamiento de este singular Patrimonio Cultural exige, además del consenso con los portadores de la tradición, un consistente y constante trabajo de colaboración entre las administraciones públicas implicadas -realizado por equipos multidisciplinares-, destacando la importancia de los entes locales y de las instituciones religiosas y civiles, formales e informales. De lo contrario, las actividades no coordinadas, ni consensuadas, pueden producir al Patrimonio Cultural Inmaterial daños irreparables en su propia naturaleza. En particular, constituye un riesgo la descoordinación, en el sentido vertical, entre las normativas generadas por la Unión Europea, por la administración del Estado, por la administración Autonómica y por las normativas locales.

Desde una perspectiva transversal, constituyen otro peligro añadido las contradicciones emergentes de normativas descoordinadas, procedentes de las instituciones de cualquier nivel responsables de ámbitos no vinculados entre sí, como los siguientes: cultura, ordenación del territorio, agricultura, turismo, etc. Por ejemplo, existe peligro cuando se realizan alteraciones en los espacios urbanos que obligan a modificar o impiden el desarrollo apropiado de las manifestaciones del PCI que, paradójicamente, se pretenden proteger (como sucede con los mercados tradicionales, los juegos populares, los recorridos procesionales, etc.).

Existe peligro asimismo al regular y reemplazar ciertos cultivos, aprovechamientos y prácticas tradicionales con criterios derivados de una racionalidad global, sin considerar que algunos de ellos son la condición de existencia de actividades artesanales que se pretenden proteger, o sin tener en cuenta que, en ocasiones, sus derivados son un requisito para la elaboración de productos artesanales en peligro de extinción (culinarios, bebidas, etc.).

El peligro se presenta de igual manera cuando se difunde sin reservas, desde instituciones dedicadas a la promoción del turismo, una manifestación que no cuenta con los recursos materiales ni humanos necesarios para afrontar aquello que demandan los eventuales asistentes. Con frecuencia, las comunidades locales no disponen de los aforos adecuados ni de los procedimientos de organización interna indispensables para asumir una afluencia desmesurada y no sostenible de públicos; ni siquiera se benefician de una presencia porque no conducen a un contacto duradero, sino a un impacto puntual y aislado que en poco o nada contribuye a la perpetuación del PCI.

Elaborar proyectos relativos a la identificación, documentación, difusión y promoción de las manifestaciones culturales inmateriales:

- Desarrollo de estudios de identificación, registro e inventario del PCI.
- Desarrollo de estudios de aquellos bienes que junto con la comunidad portadora, se consideren de especial interés identitario y cultural, donde se incluyan además de su documentación y caracterización, su valoración, diagnosis y riesgos.
- Desarrollo, junto a los portadores, de los objetivos, criterios, estrategias, y líneas de actuación específicas para la salvaguarda de Patrimonio Cultural Inmaterial que potencien su carácter y valores, compatible siempre con su evolución y desarrollo, y favorezcan su interpretación, conocimiento, transmisión y respeto.
- Establecimiento de bases de datos documentales, conocimiento y valoración que permitan la inclusión del PCI en las categorías de protección establecidas por la normativa de Patrimonio Cultural, así como su inclusión en las listas de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad (UNESCO).

En la valoración del PCI se considerarán los siguientes criterios:

-Protagonismo ineludible de la comunidad

La decisión y opinión de la colectividad portadora debe ser premisa ineludible y previa a cualquier iniciativa. El Patrimonio Inmaterial no es conservable ni reproducible más que por sus propios protagonistas, que son sus titulares, debiendo decidir ellos sobre el cambio o la permanencia de sus manifestaciones. De ahí que toda política cultural vinculada a la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial deba ser debatida con y aceptada por las personas creadoras y portadoras de sus manifestaciones. Hasta ahora no ha existido el suficiente diálogo y consenso entre los gestores y responsables de las políticas culturales, los expertos y aquellos que son propietarios, mantenedores y legítimos usuarios de estas manifestaciones culturales. Su papel es imprescindible para definir qué bienes se seleccionan como representativos de su comunidad para ser objeto de salvaguarda, así como cuáles son los caminos y estrategias apropiados para el ejercicio de su tutela. Por ello antes de poner en marcha cualquier iniciativa se hace necesario un debate profundo, organizado y representativo que cuente con los responsables y titulares de este Patrimonio.

PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DEL PCI

En el artículo 11 de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial, la UNESCO establece que cada Estado Parte, debe adoptar las medidas necesarias para garantizar la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial presente en su territorio. Una de estas medidas, debe ser la de identificar y definir los distintos elementos del Patrimonio Cultural Inmaterial, con participación de las comunidades, los grupos y las organizaciones no gubernamentales pertinentes.

El Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial considera, en este marco de actuación, como herramientas fundamentales para la

adecuada investigación y documentación de las manifestaciones inmateriales de la cultura los siguientes:

3.1.1. Instrumentos de salvaguarda del PCI

- Registros o inventarios preliminares.

Un inventario preliminar es el registro documental donde quedan reflejadas e identificadas las manifestaciones culturales inmateriales, con sus datos básicos. Los inventarios pueden ser selectivos atendiendo a criterios geográficos o temáticos.

Estos inventarios serán el punto de partida para realizar una selección de las manifestaciones culturales inmateriales de mayor interés cultural e identitario y permitirán la elaboración de catálogos y atlas, facilitando la relación de unos bienes con otros.

- Catálogos y atlas

En estos instrumentos quedarán reflejados aquellos bienes que, junto con la comunidad portadora, se consideren de especial interés identitario y cultural. Asimismo para dicha selección se actuará conforme a los criterios establecidos en los apartados 2.2 y 3.1.2.

En estos atlas o catálogos debe quedar definida la documentación completa del estado actual del bien y analizar cómo era en el pasado. Se investigarán los procesos que ha experimentado y se identificarán los riesgos, así como los procedimientos y estrategias que fundamenten, organicen y regulen las propuestas de acciones de salvaguarda. De la misma manera se justificarán las posibilidades de perpetuación futuras del PCI. Catálogos y atlas se revelan por tanto como instrumentos eficaces para abordar la salvaguarda de las manifestaciones culturales inmateriales.

Deben incluir los siguientes campos:

- a) Identificación de la manifestación cultural inmaterial y del sujeto o colectivo protagonista.
- b) Caracterización de todos los elementos.
- c) Percepción del sujeto o colectivo protagonista.
- d) Interpretación, riesgos y diagnóstico.
- e) Objetivos, estrategias y acciones planteadas.

3.1.2. Criterios para el diseño y ejecución de proyectos de investigación y documentación del PCI

Registrar, documentar y difundir el Patrimonio Inmaterial son acciones necesarias para sensibilizar a la sociedad y reforzar el sentimiento identitario que tienen para los colectivos protagonistas las manifestaciones inmateriales de la cultura.

La identificación y valoración de los bienes inmateriales susceptibles de inventario e intervención dentro del Plan, debe ser equilibrada. Se representarán la mayor parte de los ámbitos temáticos que forman parte del Patrimonio Inmaterial, y sus relaciones, así como los distintos territorios de del Estado español.

En función de las características y formas de salvaguarda del PCI, los instrumentos de salvaguarda del PCI anteriormente citados (epígrafe 3.1.1) deberán llevarse a cabo en virtud de los siguientes criterios:

i) Metodología cualitativa.

□ Para el desarrollo del trabajo de campo se seleccionarán los informantes para obtener información oral contrastable de diferentes tipos de agentes, que representen todo el abanico de roles que se desempeñan en la realización y mantenimiento de la expresión estudiada. Se emplearán técnicas de estudio cualitativo como cuestionarios y entrevistas en profundidad, historias de vida, discusiones de grupo.

□ Deben utilizarse metodologías, técnicas y herramientas apropiadas para conseguir registros fotográficos, sonoros y audiovisuales siguiendo estándares de calidad válidos, normalizados, tanto para la captura y levantamiento de la información como para la documentación de la misma. Estos constituyen soportes materiales de las expresiones documentadas y se convierten a su vez en Patrimonio Cultural Documental. Deberán obtenerse permisos y autorizaciones, cesión de derechos de imágenes, películas, vídeos, uso de datos personales.

□ Deben emplearse bases de datos relacionales que permitan el registro de la documentación sistematizada, las relaciones múltiples entre los diferentes elementos del PCI así como entre estos y otros objetos patrimoniales (muebles o inmuebles), su carga y consulta en red, su transferencia a la ciudadanía, garantizando en todo momento los derechos colectivos de los portadores, partícipes del proceso de registro, actualización y validación de la información.

□ Debe registrarse información geo-espacial del Patrimonio Inmaterial, empleando Sistemas de Información Geográfica, adaptados a las características específicas de este Patrimonio en el que el elemento geográfico está sujeto a su valor simbólico y a un marco espaciotemporal concreto.

□ Para asegurar la calidad y validez de la información, debe contarse con los portadores y protagonistas.

j) Elaboración de cronogramas de trabajo.

Estos cronogramas deberán considerar los elementos detallados a continuación, en función de diferentes fases de trabajo:

Capacitación de portadores y técnicos, recopilación de información previa y selección de elementos a registrar.

En el marco de un territorio determinado, atención al ciclo anual completo. Este trabajo podrá compaginarse con períodos alternos de gabinete para introducir la información en bases de datos cuya cumplimentación deberá estar normalizada.

Validación, análisis de la información, evaluación de riesgos y diagnóstico.

Actualización de la información continua y en red.

Difusión dentro de la comunidad y si se estima necesario, al público en general.

Aplicación de acciones de salvaguarda.

k) Equipo de trabajo especializado y multidisciplinar, con participación de la comunidad.

Debe contarse con equipos especializados en Antropología Social, que apliquen una metodología participativa e integradora en territorios concretos con características ecológico-culturales similares.

Se debe promover la creación de ámbitos participativos en los que los grupos interesados sean intérpretes y registradores de su Patrimonio, a la par que sujetos activos en la legitimación de las expresiones culturales inmateriales de la comunidad.

Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Disposiciones generales

Artículo 1. Objeto.

El objeto de la presente ley es regular la acción general de salvaguardia que deben ejercer los poderes públicos sobre los bienes que integran el patrimonio cultural inmaterial, en sus respectivos ámbitos de competencias.

Artículo 2. Concepto de patrimonio cultural inmaterial.

Tendrán la consideración de bienes del patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades,

los grupos y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural, y en particular:

- a) Tradiciones y expresiones orales, incluidas las modalidades y particularidades lingüísticas como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; así como la toponimia tradicional como instrumento para la concreción de la denominación geográfica de los territorios;
- b) artes del espectáculo;
- c) usos sociales, rituales y actos festivos;
- d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- e) técnicas artesanales tradicionales;
- f) gastronomía, elaboraciones culinarias y alimentación;
- g) aprovechamientos específicos de los paisajes naturales;
- h) formas de socialización colectiva y organizaciones;
- i) manifestaciones sonoras, música y danza tradicional.

En atención a todas las normativas Internacionales y Nacionales existentes en la actualidad FEAF acomete esta experimentación demostrativa pionera en España y Europa.

Definición del trabajo demostrativo de la viabilidad de la Metodología y su Mapa Conceptual de la Danza Tradicional desarrollándose desde la Comisión de Expertos/as creada por FEAF.

Materiales propios y cedidos relacionados con nuestro Patrimonio Inmaterial y especialmente para la futura Catalogación de la música y danza tradicional a realizarse desde nuestra Organización y dentro del Plan Nacional de protección del Patrimonio Cultural Inmaterial, una vez realizada la experimentación de viabilidad contratada por el IPCE, puede inicialmente clasificarse de la siguiente forma:

Catalogación de música y danza tradicional adecuándolas a la ficha creada por el Plan Nacional de Salvaguarda del PCI, aportada por el IPCE, anexándole como ampliación por parte de nuestra organización una nueva ficha creada en la Comisión para la creación de la danza tradicional promovida por FEAF con la inclusión de los expertos/as de mayor nivel nacional en sus diferentes aspectos relacionados con el PCI y que denominamos “mapa conceptual de la danza tradicional”. El trabajo pretendido para el periodo 2015/2016 se está centrando exclusivamente en el Territorio de la Comunidad de Extremadura, concretamente en dos comarcas: Montehermoso – Cáceres y Siberia Extremeña- Badajoz.

Este trabajo abarca exclusivamente la demostración pretendida desde el encargo del IPCE, aunque claramente estimamos que una vez realizada adecuadamente esta demostración de viabilidad, es muy necesario que estos trabajos vayan realizándose a lo largo de otros años en las diferentes CC.AA. de España, elaborando su catalogaciones de Danzas Tradicionales de cada una de las CC.AA. de España, por lo que estamos creando proyectos de colaboración con ellas.

Paralelamente estamos gestionado otros diferentes Proyectos relacionados con esta actividad que están en fase de desarrollo para recabar ayudas en organizaciones oficiales tanto Españolas como internacionales a fin de conseguir los suficientes recursos financieros para llevarlos a fin, por entender la gran importancia que tienen estos trabajos en el futuro del Patrimonio Inmaterial de España y especialmente para la música y danza tradicional.

THE SMART MUSEUM, ¿SI SOMOS DIFERENTES, POR QUÉ UN MUSEO IGUAL PARA TODOS?

The Smart Museum: If we are all different, Why only one museum for all

Miguel Ángel Piédrola Lluch

RESUMEN

En una sociedad cada vez más intercultural, la nueva museología deberá evolucionar, sin lugar a dudas, hacia el concepto de museo inteligente: un museo para personas singulares, dejando atrás el concepto de perfiles de visitantes (individuo como grupo) y superando el concepto de comunidad local por el de comunidad global. Los nuevos temas y las nuevas tecnologías nos permiten ya acceder a contenidos y visitas, tanto presenciales como virtuales, cada vez más atractivas, que van a competir con la propia experiencia real (eliminando costes de desplazamiento, etc.), y podrán dar un protagonismo al objeto como nunca antes, como pieza fundamental para articular múltiples discursos adaptados a cada visitante.

El diseño de estos nuevos contenidos, requerirá equipos de trabajo más interdisciplinares: museólogos, psicólogos, tecnólogos, artistas, etc.; llegando el museo a integrarse en todas las áreas de la sociedad. Cualquier actividad podrá ser objeto de musealización.

El Museo se acercará más al visitante, trabajando con valores intangibles tales como la inteligencia emocional, para generar empatía con el visitante. Al entender qué necesita, es lo suficientemente flexible para adaptarse a estos gustos y preferencias. Es aquí donde entra a jugar la tecnología como herramienta motora que permite lograr en el visitante una “experiencia” en su visita.

En mi ponencia analizaremos el caso del MIMMA (Museo Interactivo de la Música de Málaga).

PALABRAS CLAVE

MIMMA, smart museum, singularidad, living lab, turismo cultural, visitantes vs usuarios

En un momento como el actual, inmersos en la mayor explosión demográfica jamás vivida nunca antes, en un mundo global, intercultural y dentro del mayor salto tecnológico que ha conocido la humanidad como es Internet (en los próximos años pasaremos del Internet de las personas al Internet de las cosas con millones de interconexiones), para poder entender el museo del siglo XXI, debemos reconocer que las funciones del museo han ido variando a lo largo de la historia desde primeros “museos templo” del siglo XIX a los actuales “museos de la idea”; tanto en la forma de entender tanto al público como al propio objeto.

La singularidad en la sociedad del conocimiento, en la que el individuo es el máximo portador de derechos; tras dejar atrás al individuo-objeto y el grupo-objeto, cabe pensar que se verán aceleradas en los próximos años.

En una sociedad cada vez más intercultural, la nueva museología deberá evolucionar, sin lugar a dudas, hacia el concepto de museo inteligente: un museo para personas singulares, dejando atrás el concepto de perfiles de visitantes (individuo como grupo) y superando el concepto de comunidad local por el de comunidad global.

El enfoque social, de los museos existentes, va a ser la principal demanda a la que los museos se van a tener que enfrentar, y la revolución tanto museográfica como museológica deberá responder a ella con carácter singular para cada individuo.

Los nuevos temas y las nuevas tecnologías nos permiten ya acceder a contenidos y visitas, tanto presenciales como virtuales, cada vez más atractivas, que van a competir con la propia experiencia real (eliminando costes de desplazamiento, etc.), y podrán dar un protagonismo al objeto como nunca antes, como pieza fundamental para articular múltiples discursos adaptados a cada visitante.

El objeto en si mismo, nos servirá, por ejemplo, para explicar simultáneamente diferentes aspectos relacionados con la ciencia, la tecnología o el arte a individuos con intereses diversos; sin tener que limitarse exclusivamente al contexto de su uso, como en los primeros ecomuseos.

El diseño de estos nuevos contenidos, requerirá equipos de trabajo más interdisciplinarios: museólogos, psicólogos, tecnólogos, artistas, etc.; llegando el museo a integrarse en todas las áreas de la sociedad. Cualquier actividad podrá ser objeto de musealización.

En mi opinión, la finalidad científica y didáctica van a quedar relegadas en un segundo plano frente a la comunicativa, en la que la credibilidad y reputación del museo, como aval de los contenidos que emite incluyendo toda su multimedia, será su principal activo (mayor aún que la propia colección), en un mundo en el que podemos pasar del disparate más absurdo a la información más exacta con solo un clic.

El museo tendrá cada vez una mayor carga de aspectos humanos, de experiencias auténticas, de producción cultural y concepción 2.0.

El museo sólo podrá competir con las cada vez mayores opciones de ocio en casa (con todas las comodidades), si es capaz de ofrecer una experiencia auténtica a través de su colección, como elemento diferencial.

La cada vez mayor rivalidad amplificada del resto de oferentes de servicios de ocio, aprendizaje y entretenimiento, hará que para la supervivencia económica de muchos museos en el siglo XXI deban poner en marcha técnicas de marketing que ya se vienen aplicando en otros sectores, como es la personalización del servicio y la aportación de mayor valor añadido, a través del mejor conocimiento de nuestros visitantes con estudios de público mucho más profundos que los realizados hasta el momento.

La creación de sinergias entre museos, permitirá crear grandes redes de museos que ofrecerán servicios personalizados complementarios, llegando a unir museos de manera global, como un todo, pasando del servicio a la comunidad, al servicio a la Humanidad, que pasará a ser el referente museal.

Las redes sociales y la singularidad, harán que el poder político del museo quede a disposición de la población universal, lo que ampliará el concepto de museo inteligente hasta nuevos límites.

El Modelo de Museo inteligente permite que el museo trascienda desde su forma actual de funcionamiento, hacia un espacio que integre y ofrezca al visitante la posibilidad de ser partícipe de modificaciones o acciones introductorias del museo, en nuevos productos y servicios museísticos antes de ser puestos en el mercado (concepto Living Lab).

El Museo se acercará más al visitante, trabajando con valores intangibles tales como la inteligencia emocional, para generar empatía con el visitante. Al entender qué necesita, es lo suficientemente flexible para adaptarse a estos gustos y preferencias. Es aquí donde entra a jugar la tecnología como herramienta motora que permite lograr en el visitante una “experiencia” en su visita.

Herramientas como la realidad virtual y la realidad aumentada, por su parte, permiten agudizar todos los sentidos generando escenarios escogidos por el visitante o creados por él. El visitante puede generar una historia propia con respecto a una colección o pieza, recrearse dentro de un escenario, puede sentir la textura de una pieza museística tradicionalmente intocable, etc.

Dentro del Museo Inteligente, se puede lograr que el visitante haga parte de lo que ocurre en el museo al recrear escenarios que se adaptan a las colecciones. Se pueden incorporar juegos de roles en una especie de realidad aumentada, que permite que la representación de estos roles aumente en el visitante la cuota de calidad en su percepción.

Toda esta filosofía se basa en que las piezas y colecciones dentro de un museo actualmente son estáticas, y sin embargo, la percepción del visitante sobre el mismo objeto varía, según las distintas variables de medición que tiene esta persona, por ejemplo, el nivel cultural, la edad, los gustos, interés, expectativas, nacionalidad, entorno geográfico en el que se desenvuelve, etc.

Es así como el Museo Inteligente incorpora todas las perspectivas humanas, en especial las derivadas del mejor conocimiento sobre el funcionamiento del cerebro que nos facilitan hoy las nuevas neurociencias (Neohumanismo), para generar reacciones en el visitante, que le lleven a tener una experiencia museística diferente, innovadora, divertida, basada en percepciones. Una experiencia rompedora, capaz de lograr una alta recordación y agudizar el proceso de aprendizaje.

En el siglo XXI coincidirán cibermuseos, museos que utilizan las nuevas tecnologías, y museos imaginarios, museos virtuales que utilizan la tecnología de digitalización de imágenes 3d, realidad virtual, realidad aumentada para poder acceder a las colecciones, incluso sin necesidad de un edificio, lo que en un mundo como el actual, de absoluta digitalización de todas las actividades de nuestra vida cotidiana va a suponer una redefinición de muchas de las funciones museológicas del propio museo, entre ellas la función educativa.

Los museos poseen un importantísimo potencial educativo, pero si tenemos en cuenta que la mayoría de los visitantes realizan solo visitas puntuales al museo, podríamos decir que el objetivo educativo, al menos mínimo, que el museo debería perseguir para el público general, sería que estos salgan del museo con más preguntas que respuestas; esto es, que el museo les despierte el interés y la motivación suficiente para proseguir una exploración posterior, a través del propio museo o por otros canales.

En la mayoría de los museos actuales, los programas educativos han adquirido una importancia fundamental en su actividad diaria, existiendo una gran demanda del público general y de escuelas de materiales, guías, modelos de visita, instrumentos de interpretación y otros apoyos (fundamentalmente digitales) que puedan favorecer una mejor aproximación a las colecciones de acuerdo con los fines concretos de formación que deseen.

Estas demandas hacen que los materiales y propuestas educativas de los museos necesiten de un grado muy elevado de elaboración y exigencia, y requieran un importante esfuerzo presupuestario para los DEAC (departamentos de educación y acción cultural).

Desde mi punto de vista, y con la experiencia como director del Museo Interactivo de la Música (somos un museo fundamentalmente educativo), los dos puntos principales de mejoras en la labor que llevamos a cabo tanto en los ámbitos de la educación informal como formal, son los siguientes:

1- La formación continua de los educadores.

2- La investigación e implementación de innovaciones metodológicas y de nuevos recursos en los programas educativos.

1- La formación continua de los educadores: ¿Guía? ¿Monitor? ¿Educador?

El museo es una institución que ofrece un servicio, y como cualquier servicio, la calidad de éste va unido íntimamente a la persona que lo presta; si pensamos que la mayoría de los museos cuentan con unos recursos escasos, sobretodo de personal, entiendo que uno de los principales retos con los que se encuentran la gran mayoría de los museos, es la formación del personal que trabaja en el departamento de acción cultural, debido a que en muchos casos, estos puestos sufren una alta rotación.

Los términos más comunes que podemos encontrar para definir la figura que suele desarrollar la actividad educativa en el museo, son guía, monitor y educador, que pueden evidenciar la consideración o importancia que tiene la educación para el museo, y que creo son ilustrativas de la labor que llevan a cabo los museos de hoy como instituciones educativas:

- *Guías*

En primer lugar, el término guía es utilizado comúnmente para referirse a la persona que interactúa con el público adulto. El guía cumple la función transmisora de informar al visitante sobre las características de las obras de arte expuestas.

Normalmente su labor se reduce a reproducir un discurso unívoco previamente elaborado a partir de los criterios del comisario. Por lo tanto, el visitante es concebido como un sujeto pasivo que simplemente recibe y, supuestamente asimila, la información que le es dada. En esta concepción, el proceso de comunicación es unilateral y, por lo tanto, no requiere la participación del público.

- *Monitor*

Por otro lado, existe una tendencia en los museos a referirse a la persona que interactúa con el público escolar con el término monitor. Éste normalmente cumple también una función transmisora con los visitantes y su trabajo consiste principalmente en implementar los programas educativos que propone el museo. En muchos casos no suelen ser personal del museo, e incluso a veces dependen de una institución externa (empresas auxiliares, por ej.), alumnos en prácticas de carreras relacionadas (créditos), voluntarios o incluso amigos de museo (en momentos puntuales).

Al igual que los guías, se les considera simples reproductores de los conocimientos establecidos por el comisario y, por lo tanto, su labor es transmitir una información al público escolar para que éste pueda asimilarla.

Dentro de esta tendencia, a los estudiantes se les permite interactuar durante la visita, aunque es siempre el monitor quien aporta la única verdad. Así, el visitante es entendido como alguien sin conocimientos previos, que ha de ser “llenado” de este “saber” que el monitor posee. Esto produce inevitablemente un sistema jerárquico, donde el conocimiento se gesta “de arriba hacia abajo”.

La función del guía y del monitor ha sido limitada a la de acompañante, limitándose su labor a reproducir el discurso ideado por el comisario, por lo que han quedado relegados a un segundo plano.

- *Educador*

El educador, que suele estar formado directamente por el museo, tiene como función principal promover el diálogo y la observación de los educandos. Para ello, prioriza la conversación, muestra las distintas interpretaciones que se pueden tener sobre un objeto y orienta la comunicación para que todos puedan lograr un conocimiento significativo durante la visita.

Así, el trabajo de los educadores no se limita a implementar los programas educativos del museo con la finalidad de facilitar el acceso del público a las colecciones, sino que también consiste en estimular el diálogo para que cada persona construya su propia interpretación de las obras y pueda comprenderlas de forma abierta.

Desde mi punto de vista, el museo tiene un doble reto: por un lado atraer y seleccionar profesionales con un espíritu crítico y formarlos de manera continua como facilitadores, cuya función sea poner en práctica un aprendizaje cooperativo y estratégico; y por otro, conservar a esos profesionales en sus puestos de trabajo (disminuir la rotación).

Siguiendo el principio de la regla 20/40/80, esto es “recordamos el 20 por ciento de lo que oímos, el 40 por ciento de lo que oímos y vemos y el 80 por ciento de lo que oímos, vemos y hacemos”, vemos la importancia de hacer intervenir activamente a la persona en el proceso de aprendizaje.

Los museos y exposiciones son transmisores de información, y los visitantes los receptores, que en muchos casos no son capaces de entender lo que la exposición o el museo tratan de transmitir, es por ello, que uno de los retos de los museos del siglo XXI, es adaptarse al máximo a las necesidades de cada visitante dentro de su educación informal, siendo para ello necesaria la investigación, la capacidad de personalización y el uso de innovaciones metodológicas y de nuevos recursos en los programas educativos.

En ese sentido, la digitalización ha dado lugar a nuevos medios, nuevas formas de producir, almacenar y distribuir información. Lo cual modifica sustancialmente las relaciones interpersonales y los sistemas de educación y entretenimiento. Esta combinación, en la sociedad del conocimiento, del uso y transmisión de la información y la diversidad cultural, moldea los usos y costumbres de las comunidades humanas en la vida contemporánea, y por tanto condiciona el nuevo rol educativo de los museos del siglo XXI, especialmente si queremos llegar a las generaciones más jóvenes.

Las necesidades con respecto a los estilos, soportes y presentación de la información han cambiado en los últimos años, los museos deben transformarse en centros “emocionales” centrados en las vivencias del visitante (*user experience and user involvement*).

La sociedad del conocimiento enfatiza la dimensión social y colectiva del conocimiento: los seres humanos pensamos, creamos y trabajamos en un referente comunitario-colectivo. Así, los museos y salas expositivas tienen la oportunidad de subrayar estos intercambios también con las audiencias, ampliar los diálogos y conversaciones con el fin de incluir, democratizar, profundizar en las relaciones con los visitantes; traspasando sus propias barreras físicas y fundiéndose con el entorno y la comunidad.

Al convertirse los museos y salas expositivas en espacios abiertos al diálogo tienen la posibilidad de tener nuevas miradas sobre su quehacer, comprender las necesidades y expectativas de ciertos grupos humanos y apreciar la multiformidad del espacio museal, así como los retos y oportunidades que comparten, promoviendo experiencias multisensoriales, utilizando todas las ventajas que las nuevas tecnologías nos ofrecen en la actualidad.

EL CASO DEL MIMMA (MUSEO INTERACTIVO DE LA MÚSICA DE MÁLAGA)

Para terminar me gustaría que visualicen de una manera concreta muchos de las temas que he comentado anteriormente en el caso en el que estamos trabajando en MALAGA, en el MUSEO INTERACTIVO DE LA MUSICA, que se reinaugurará en los próximos meses, tras un absoluto rediseño, en el Palacio del Conde de las Navas.

Imagínense un museo, en el que la experiencia comienza justo en la taquilla (o en el smartphone o website), ya que para poder acceder necesitas previamente realizar un pequeño y simpático test, a través del cual el museo va a conocer tu idioma, tus áreas de interés, tu rol (experto, padre, por ej.) e incluso la forma en la que prefieres interactuar con el museo en función de tu inteligencia emocional. En el nuevo concepto del museo, éste ofrecerá cosas distintas para personas que son diferentes, incluidas las que presentan alguna diversidad funcional.

Una vez que el usuario (ya no sólo es un visitante) se ha registrado, todo el museo se va personalizando a medida que el usuario o grupo vaya avanzando: la luz, el sonido, los contenidos, incluso el olor... ya no es necesario que el usuario defina sus preferencias en cada sala, el museo lo hará por él.

Imagínense un museo en el que el usuario puede dialogar con cada uno de los elementos a través de su propia voz o su propio cuerpo... (vitrinas con micrófonos, aplicaciones o kinect).

Un museo en el que sobre cada pieza podamos ofrecer distintos contenidos temáticos, adaptados a cada nivel, y en el que el usuario puede obtener un feedback de manera inmediata con un altísimo valor añadido, con sugerencias para obtener más información sobre los temas que más le hayan interesado o con la posibilidad de obtener imágenes y vídeos de su experiencia en el museo, que podrá compartir en las redes sociales o llevarse como recuerdo de su visita.

Un museo en el que los contenidos están a disposición de colegios, por ejemplo, para su uso en las “smart boards”.

Un museo en el que, en tiempo real, el equipo de dirección conoce el perfil de su público y puede programar, cambiar rápidamente los contenidos a un coste mínimo, a través del generador de contenidos (días conmemorativos, visitas especiales, etc.)

Un museo en el que los patrocinadores obtienen información de altísima calidad sobre el retorno de su inversión, gracias al conocimiento del comportamiento de los visitantes.

Un museo en el que la experiencia se puede compartir en tiempo real con las redes sociales (marketing viral).

Un museo en el que la visita forma parte de un itinerario interconectado con otros museos locales, nacionales e internacionales a través de la nube.

Un museo en el que el público podrá decidir que actividades se han de programar.

Todo esto es para mí, un museo inteligente.

**MADRID MUSIC MAP, UNA APLICACIÓN QUE FACILITA LA
PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO MUSICAL DE LA CIUDAD
DE MADRID**

Enrique Oromendía y equipo del proyecto Madrid Music Map¹

¹. Julio Arce, Cristina Bordas, Ruth Piquer et al. Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.

RESUMEN

MadridMusicMap (MMM) es un proyecto de investigación interdisciplinar cuyo objetivo principal es ubicar la actividad musical en el espacio urbano donde se generó, difundió y/o desarrolló. El ámbito de estudio comprende la ciudad de Madrid desde 1561 (año del establecimiento de la capitalidad de la villa) hasta la actualidad. MMM se realizará utilizando distintas herramientas informáticas (bases de datos; sistemas de geolocalización y georreferenciación; representaciones cartográficas; enlaces; archivos musicales, etc.) con el propósito de situar en distintas representaciones cartográficas aquellos lugares que constituyeron los espacios de la música en las distintas épocas. Mediante la generación de Itinerarios georreferenciados a partir de la base documental admite aplicaciones múltiples e campos como la docencia, la investigación o el turismo.

ABSTRACT

MadridMusicMap (MMM) is an interdisciplinary research project which objective is connect musical activities with the urban space where it was generated, disseminated and / or developed. The Project will cover the period from 1561 (when Madrid was selected as the capital of Spain) until today. MMM will use several tools (databases, geolocation and geo-referencing systems, cartographic representations, links, music files, ...) to locate over historical cartographic representations each musical item. The whole data can be accesed by means of mobile devices that will use the user location to provide the demanded information .This Project will be a valuable tool to disseminate the musical heritage and link it with touristic , educational and leisure activities amongst many others.

1. PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS

1.1. *Presentación del proyecto*

Bajo el nombre de MadridMusicMap (MMM) se presenta este proyecto de investigación interdisciplinar que tiene como objetivo principal compilar toda la información disponible sobre la actividad musical desarrollada en Madrid desde 1561, fecha de la capitalidad, hasta nuestros días. En el proyecto colaborarán otras instituciones que disponen entre sus fuentes documentación musical sobre Madrid, como la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional o el Museo Municipal.

La documentación será recogida en forma de bases de datos georreferenciadas y volcada a un Web GIS con el objeto de facilitar su consulta por todo tipo de públicos, desde el investigador, al músico, el melómano o cualquier aficionado a la música. La georrepresentación de los datos se realizará sobre cartografía histórica de cada uno de los periodos contemplados, con el fin de relacionar cada uno de los contenidos con el espacio urbano donde se generó, difundió y/o desarrolló, permitiendo además la visualización sobre una cartografía actualizada.

Este proyecto se sustenta sobre tres ámbitos fundamentales:

1. En primer lugar, la música entendida como proceso vinculado a una sociedad que le atribuye una serie de valores y significados culturales.
2. En segundo lugar, el espacio urbano como escenario donde la música toma forma y adquiere su significado social y cultural.
3. En tercer lugar, el devenir histórico como marco temporal donde situar la creación musical y el desarrollo urbano.

MMM utiliza distintas herramientas informáticas (bases de datos; sistemas de geolocalización y georreferenciación; representaciones cartográficas; enlaces; archivos musicales y multimedia, etc.) con el propósito de ubicar en distintas representaciones cartográficas a las personas y los lugares que constituyen una referencia para la música (ej. teatros, salas de concierto, espacios públicos, talleres de luterías, industria y comercio musicales, etc.). Con este objeto se elaborará una Infraestructura de Datos Espaciales (IDE) que, sobre una cartografía histórica de la ciudad, permitirá georreferenciar, analizar y visualizar en forma de mapas sonoros la documentación recopilada como parte del proyecto.

Cada uno de estos lugares irá acompañado de unos datos de referencia, una descripción y un comentario de carácter científico, así como de uno o varios enlaces a grabaciones musicales y multimedia. Una vez realizado este proceso se elaborarán distintas formas de acceso y recuperación de la información para los usuarios potenciales, tanto en web como en aplicaciones móviles.

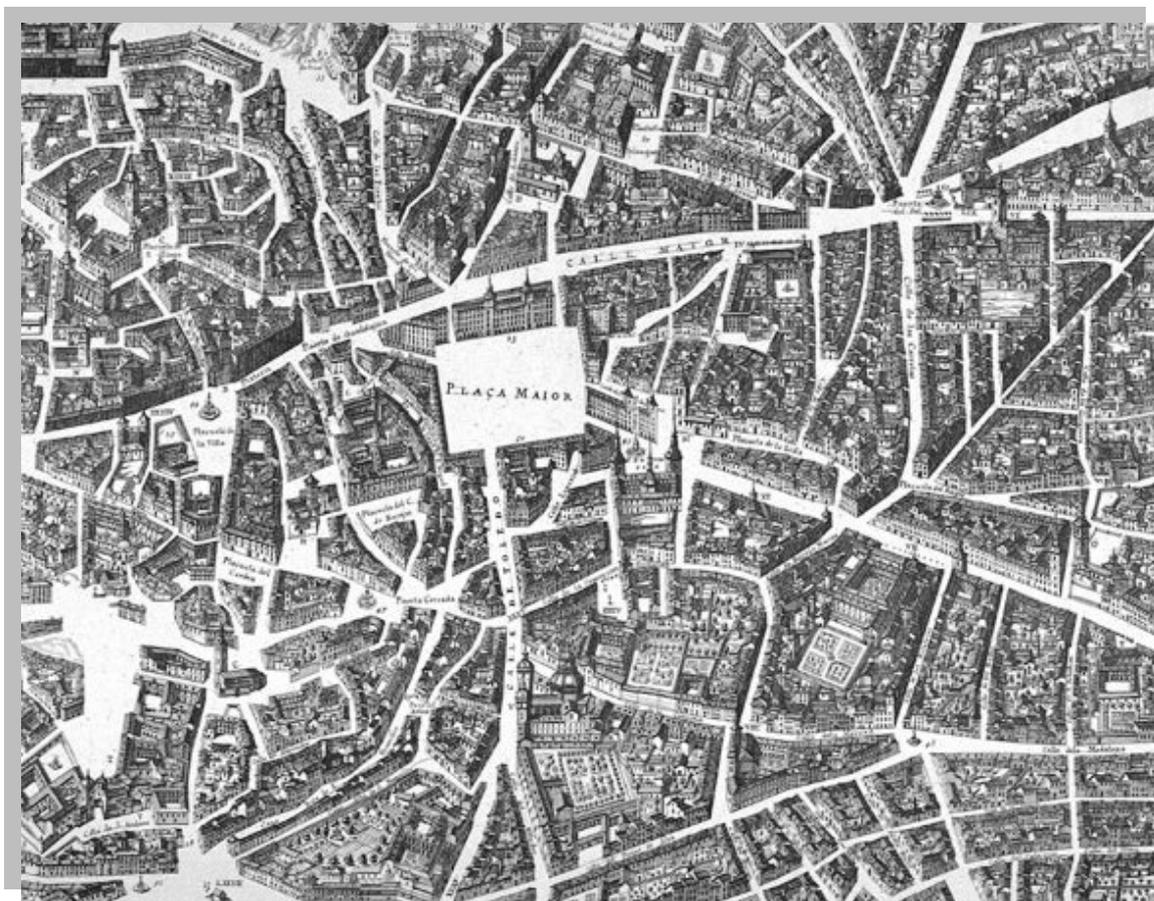
El proyecto MMM tomará como referencia la ciudad de Madrid, aunque no tiene una vocación local, sino que pretende convertirse en modelo para su utilización en otros ámbitos geográficos. El hecho de que haber elegido Madrid para llevarlo a cabo se justifica por la pertenencia de la mayor parte de los miembros del equipo investigador al Departamento de Musicología de la Universidad Complutense y por la importancia de la ciudad como el centro principal de la actividad musical en la Península Ibérica desde su elección como corte de la monarquía hispánica en 1561. Mediante este proyecto se tratará de profundizar en temas que pocas veces se han trabajado de manera transversal, relacionando el espacio con las prácticas musicales y convergiendo en su aspecto diacrónico a la vez que sincrónico.

MMM también contempla la dimensión histórica de la actividad musical urbana. Por este motivo se han elegido varios mapas históricos que nos dan una idea de la fisonomía de la ciudad en los distintos periodos. Gracias a las herramientas informáticas podremos superponer a la cartografía urbana actual la correspondiente a cartografía histórica, para ubicar los distintos ítems en su propio contexto urbano. Las razones de esta selección de planos se encuentran en los cambios que se van produciendo en las prácticas y consumo musicales desde la segunda mitad del siglo XVI. Estas transformaciones tienen lugar en amplias etapas temporales que coinciden cronológicamente en Europa y, desde el siglo XIX, más ampliamente, en el circuito musical internacional. Hemos propuesto cuatro etapas en las que se producen cambios profundos en las prácticas y consumo musical, que afectan de manera directa a los espacios en que estas se desenvuelven.

El primero de los planos históricos utilizados será *Topographia de la Villa de Madrid* descrita por Pedro Teixeira, del año 1656. En el se marcarían las instituciones y espacios musicales de los siglos XVI, XVII e incluso comienzos del XVIII (desde la capitalidad de Madrid en 1561 hasta el incendio del Real Alcázar en 1734), como la Real Capilla y las capillas musicales de los Conventos, cofradías y parroquias. También los teatros públicos y corralas donde se representaban óperas y zarzuelas, y otras instituciones como Colegio de niños cantorcicos, la Torre de los ministriles del Paseo del Prado, etc.

El segundo es el Plano de Tomás López, de 1785, que se utilizará para reflejar el cambio hacia la música instrumental y la nueva estética neoclásica que aparece hacia los años 1740, y llegaría hasta la creación el Real Conservatorio en 1830. En esta época aparece la clase de aficionados, la enseñanza pública y privada, el comercio de partituras e instrumento y los primeros “almacenistas” en las

cercanías de la Puerta del Sol, el núcleo de afamados guitarreros de la calle Majaderitos (hoy callejón de Cádiz) y, en definitiva, recoge el comienzo de una industria moderada pero moderna en Madrid fomentada por la Sociedad Económica Matritense. En el mismo plano siguen vigentes los teatros públicos y los espacios musicales de la Corte.



Topographia de la Villa de Madrid descrita por Pedro Teixeira



Plano parcelario de Madrid, Carlos Ibáñez e Ibáñez de Ibero, 1877

El cuarto es el Fotoplano de Madrid CEATFA, de 1929 que nos servirá para referenciar el auge de los teatros de variedades, bailes, cinematógrafos y otros espacios de diversión popular (verbenas, kermeses, dancings, etc). La llegada del jazz y el auge del cine y la radio modificarán también el espacio urbano, situando a la Gran Vía como el centro de la ciudad moderna. Permanecen las instituciones más importantes (Teatro Zarzuela, Teatro Real, Conservatorio) y se crean nuevos conservatorios. A partir de los años 50 aparecen las nuevas músicas urbanas, la etapa Rock y ya en los 80 se dinamiza Madrid musicalmente con el nacimiento de la llamada “Movida Madrileña”. Finalmente se utilizará la representación cartográfica basada en herramientas web (tipo Google Maps© o similares a definir como parte del proyecto) para situar aquellos lugares significativos en la actualidad.

1.2 Objetivos

El proyecto MadridMusicMap tiene como objetivo principal desarrollar una herramienta para la investigación, difusión y divulgación del paisaje sonoro-musical en un ámbito urbano a lo largo de un proceso histórico significativo. En cuanto a objetivos específicos señalaremos los siguientes:

1. Analizar las relaciones entre la música y la ciudad desde una perspectiva multidisciplinar que tenga en consideración el espacio urbano, la dimensión histórica y las dinámicas sociales y culturales.
2. Profundizar en el conocimiento de la creación, difusión y consumo de la música en la ciudad de Madrid tomando como referencia el periodo histórico comprendido entre 1561 y la actualidad.

3. Ofrecer a los investigadores una herramienta que les permita ubicar, situar y relacionar los objetos de su investigación con el espacio urbano en el que operan e interactúan.
4. Posibilitar el encuentro entre las tecnologías de la información y la comunicación, y las humanidades para lograr nuevas formas de divulgación de la investigación científica.
5. Poner en relación la investigación científica con la divulgación para realizar una transferencia del conocimiento que sea útil y productiva para la sociedad.
6. Ofrecer la posibilidad a usuarios con capacidades y conocimientos técnicos diversos de acceder, de manera sencilla, a toda la información referente a la actividad musical que se generó en el espacio urbano marcado durante el ámbito cronológico determinado.
7. Crear aplicaciones y herramientas que relacionen la música con el espacio urbano para su aplicación en los ámbitos del turismo, la enseñanza o la investigación. Es particularmente interesante la utilización con fines didácticos y turísticos, ya que la aplicación permitirá generar itinerarios temáticos consultables, junto al resto de la información asociada, por medio de dispositivos móviles. El hecho de permitir el empleo de una cartografía histórica añade una perspectiva adicional al conocimiento de la ciudad.
8. Poner a disposición del público en general la ingente documentación de carácter musical disponible para la ciudad de Madrid. Esta se encuentra actualmente dispersa entre multitud de fuentes documentales, no siempre fácilmente accesibles ni suficientemente conocidas, lo que dificulta su conocimiento y consulta.

Uno de los pilares básicos sobre los que se asienta nuestro trabajo de investigación es el concepto de *soundscape* (de *sound*, sonido y *landscape*, paisaje). El concepto tiene su origen en los trabajos de Raymond Murray Schafer (compositor, pedagogo, escritor y ambientalista canadiense) y define el universo sonoro que nos rodea. Puede referirse tanto a entornos naturales como a espacios urbanos, así como creaciones abstractas que incluyen las obras musicales.

Derivados del concepto de paisaje sonoro y de los estudios sobre el medio urbano han surgido en las últimas décadas trabajos que vinculan ambos campos. Uno de los más significativos es el de Tim Carter que lleva por título *The Sound of Silence: Models for an Urban Musicology* en el que propone contextualizar la emergencia de la llamada “musicología urbana”, tanto por aquellos investigadores que siguen las metodologías de la musicología tradicional como por aquellos que se unieron a las nuevas tendencias académicas de los años setenta y ochenta. Iain Fenlon ha seguido también la línea del estudio entre la música y el espacio urbano desde el punto de vista histórico en su trabajo *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*. Vol. I, publicado por la Universidad de Cambridge. Por último destacar, como obras de referencia, los trabajos de Reinhard Strohm que han tenido mucha influencia en el estudio histórico de la música y la ciudad. En ellos se apoyan,

por ejemplo, las publicaciones de Juan José Carreras de 2005 *Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural* y el trabajo de Andrea Bombi, José Carreras y Miguel A. Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Según este planteamiento, a través del análisis de los documentos musicales y de otros documentos referidos a la práctica musical, se podría intentar llegar a la reconstrucción del ambiente sonoro de un determinado lugar en un determinado momento del pasado.

En el ámbito de la música popular urbana hay que destacar el proyecto de investigación de Sarah Cohen en torno a la ciudad de Liverpool que se ha concretado en la publicación de varios artículos y monografías que tienen en común el impacto de la música popular (concretamente el pop y el rock desde los años cincuenta) en el desarrollo, la imagen y la significación de la ciudad inglesa.

Pero nuestro estudio va a intentar ir un poco más allá, ya que este proyecto podría facilitarnos una poderosa herramienta con la que podríamos intentar recrear la vida musical de un determinado punto geográfico y colegir cómo sonaba ese emplazamiento geográfico no sólo en un determinado momento del pasado, sino también a lo largo de una línea de tiempo que podría ir hacia atrás y hacia adelante a conveniencia del usuario, con una aplicación muy fácil de manejar.

2. DESCRIPCIÓN DE LA APLICACIÓN

2.1. Capas temáticas que se incorporarán al proyecto

El proyecto se basa en documentación relacionada con una serie de ejes o capas temáticas que también permiten facilitar unos criterios de búsqueda para usuario. Estos ejes se expondrán en el resultado final como “capas” de información de la herramienta web y la aplicación móvil. Además de las consultas genéricas que puede formular cada usuario de la aplicación, se incorporarán una serie de consultas predefinidas sobre campos específicos que denominaremos Itinerarios.

La conformación de temas o ejes temáticos permite las búsquedas por palabra clave (autores, fechas, lugares, temas, obras, nombres de instituciones, etc) y al mismo tiempo conlleva la imbricación de un discurso histórico y musicológico en la propia conformación de los itinerarios. Por ello exponemos en primer lugar los temas o ejes temáticos que se utilizan para construir los itinerarios:

I. Las instituciones de la música:

- Sociedades musicales y artísticas
- Mecenaz, comitentes, sponsors
- Talleres de impresión y/o edición musical

II. Los espacios de la música:

- Capillas musicales
- Iglesias

- Palacios, salones
- Teatros públicos y privados
- Corralas, plazas
- Parques
- Auditorios
- Salas de conciertos
- Tablaos y cafés cantantes
- Discotecas, bares, salas de baile

III. Los protagonistas de la música:

- Compositores e intérpretes (cantantes, instrumentistas, bailarines, directores, etc.)
- Público y aficionados
- Repertorio, diferenciando distintos géneros y estilos, incluido el flamenco.
- Eventos musicales fechados y realizados
- Instrumentos (colecciones de instrumentos)
- Luthiers

2.2. *Itinerarios propuestos*

De acuerdo a lo explicado, se definirán itinerarios espaciales (relativos a rutas por la ciudad o espacios de la misma) temporales (itinerarios históricos y diacrónicos; o bien sincrónicos en torno a un momento o periodo concretos), itinerarios temáticos (por ejemplo, sobre un instrumento, un repertorio, un autor o un género musical) y por último mixtos (imbricando aspectos temporales, espaciales y/o temáticos). El usuario podrá recorrer estos itinerarios de forma interactiva y podrá también volcarlos en forma de presentación audiovisual, susceptible de descarga para usos expositivos, didácticos, turísticos, etc.

A continuación se detallan algunos itinerarios propuestos, que tienen que ver con la exposición cronológica de mapas que se describe en el punto 2.2:

- Capillas musicales
- Academias y salones musicales
- El mundo de la ópera y la zarzuela
- El mundo del piano

- La música cortesana
- Cafés cantante, pabellones, salones y cinematógrafos
- El nacimiento y desarrollo de la industria musical (almacenistas, editores, luthiers...)
- La música en los espectáculos taurinos
- Procesiones y eventos religiosos y parareligiosos
- El Madrid flamenco
- La restauración de la zarzuela
- Los lugares de las vanguardias: la Residencia de estudiantes
- Los lugares del Jazz
- El rock and roll y el guateque en salas de baile
- La “Movida” madrileña en los años ochenta

2.3. Aplicación de acceso a la información del proyecto

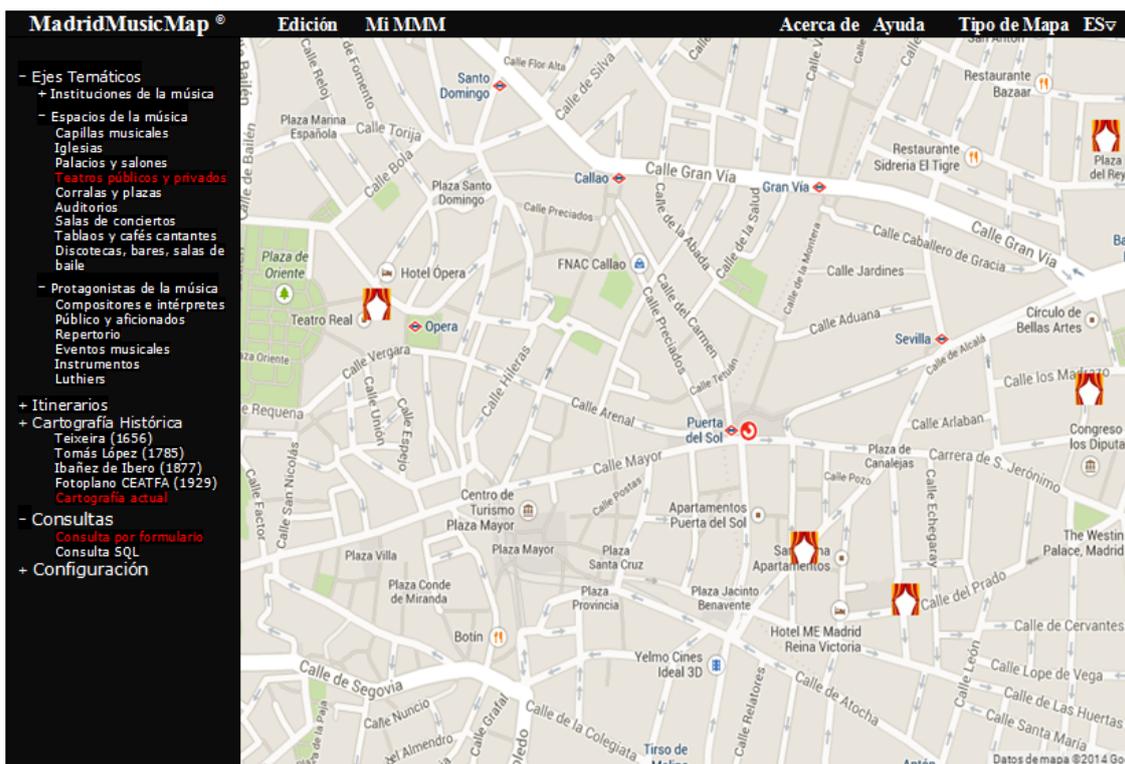
La aplicación de acceso a la información del proyecto estará constituida por un Web SIG.

Se describen a continuación los elementos de los que constará la pantalla de la aplicación. Con el objeto de facilitar la comprensión del texto se acompañan unas figuras que reproducen la apariencia de la misma en unos casos sencillos. Las pantallas son simuladas y apenas contienen una fracción mínima de la información que podrá obtenerse una vez finalizado el proyecto. Su objeto exclusivo es el de facilitar la identificación, apariencia y comprensión de sus distintos elementos y no el de ofrecer una ejemplo detallado de las posibilidades de que dispondrá la herramienta final desarrollada.

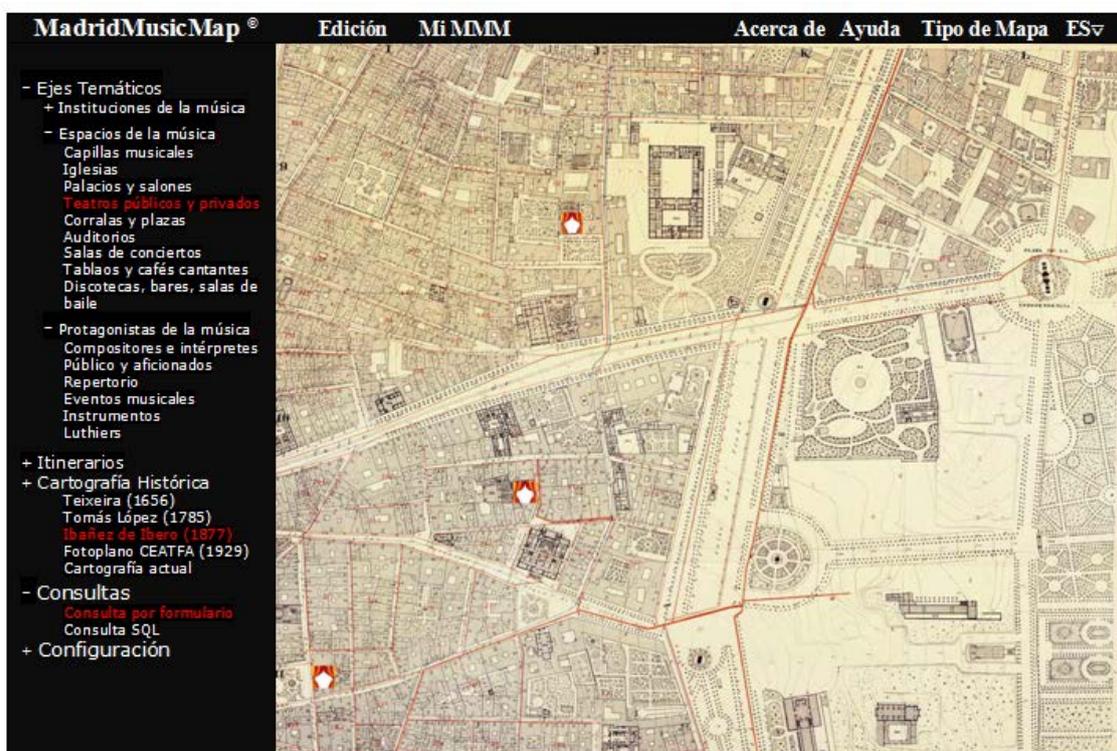
a. Ventana de visualización principal (contenidos georreferenciados)

Constituye la ventana principal del sistema y es la que ocupa la mayor parte de la pantalla. Sobre ella se despliegan los resultados de las consultas realizadas utilizando como referencia cartográfica la que haya seleccionado el usuario, incluida la cartografía histórica. Cada ítem informativo lleva asociado el icono de la tabla de la que procede. Pulsando sobre dicho icono se accede a la ficha del elemento así como a las fichas auxiliares asociadas a él en función de la consulta realizada.

Si como parte de la consulta se ha optado por mostrar itinerarios espaciales se visualizan en pantalla con una codificación secuencial acorde con el criterio especificado por el usuario (alfabético, cronológico, etc). Los itinerarios pueden seguirse manualmente de forma interactiva o, si se desea, pueden visualizarse en forma de presentación a través de una ventana auxiliar desplegable.



Ejemplo simulado de consulta sencilla utilizando la cartografía actual. Teatros durante el periodo de restauración de la zarzuela

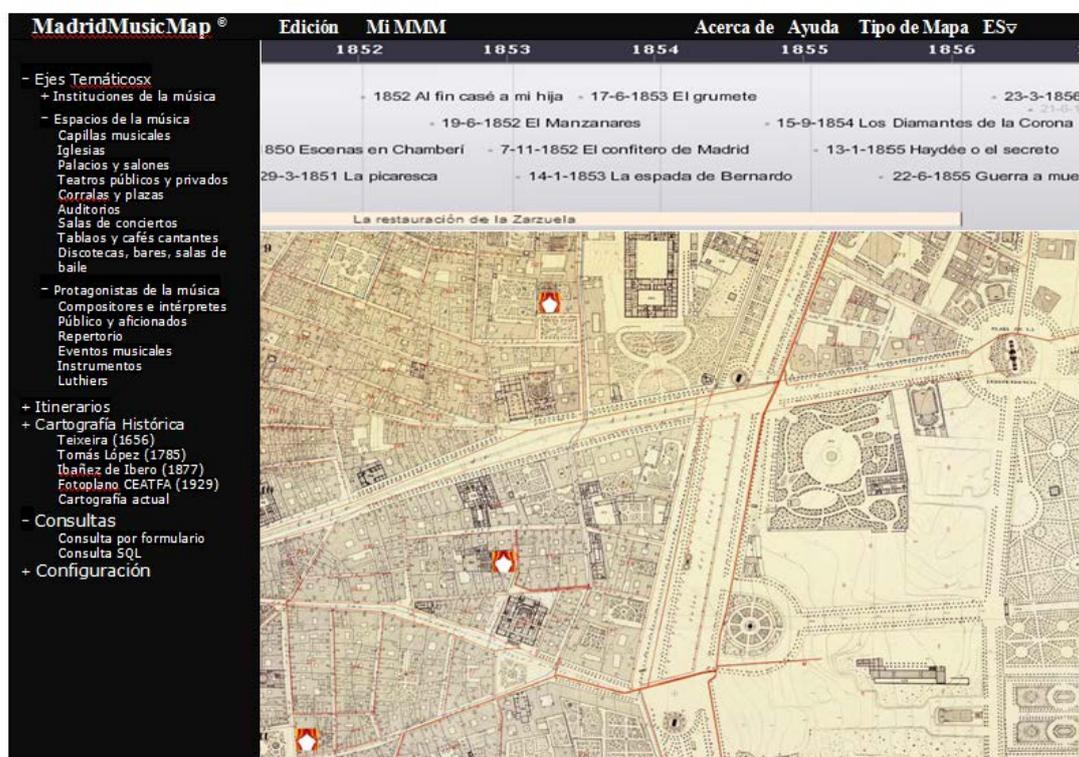


Ejemplo simulado de consulta sencilla utilizando la cartografía histórica. (Ibañez de Ibero) Teatros durante el periodo de restauración de la zarzuela

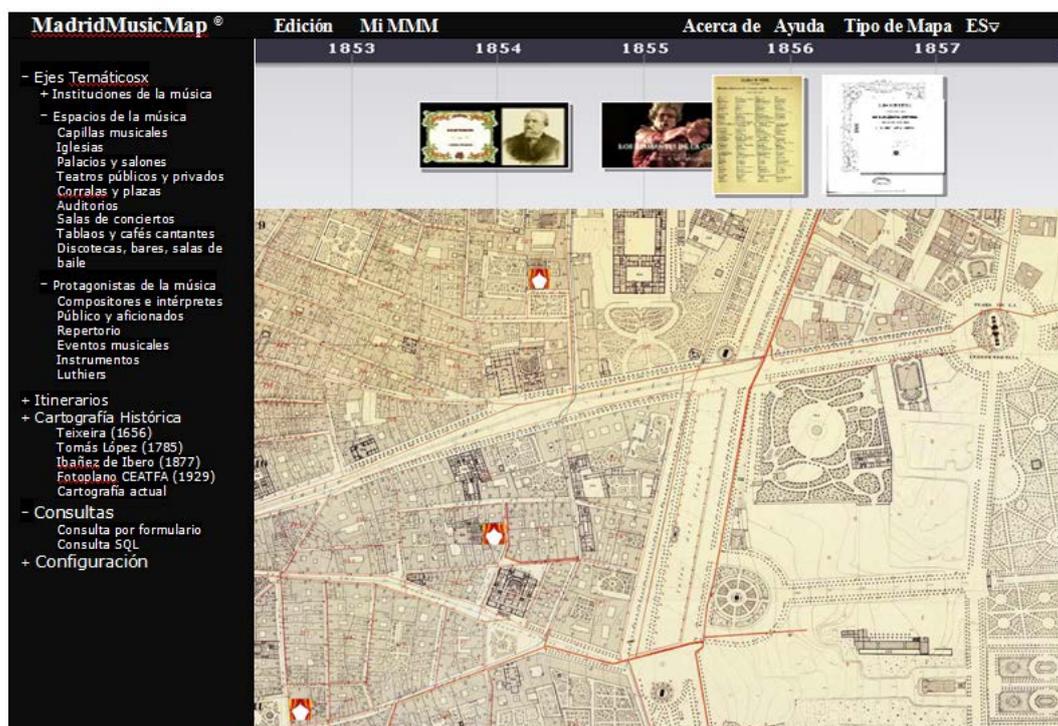
b. Ventana de visualización del eje cronológico o línea del tiempo (*timeline*)

En aquellas consultas que contengan información temporal, el usuario podrá visualizar en forma de eje cronológico el resultado de la consulta, que aparecerá en una ventana auxiliar ubicada sobre la ventana principal. El resultado de la consulta se representa sobre un eje temporal sobre el que pueden realizarse operaciones de magnificación (zum). La representación sobre este eje podrá contener elementos gráficos o textuales, según corresponda, y pulsando sobre ellos se desplegará la ficha del elemento así como a las fichas auxiliares asociadas a él en función de la consulta realizada.

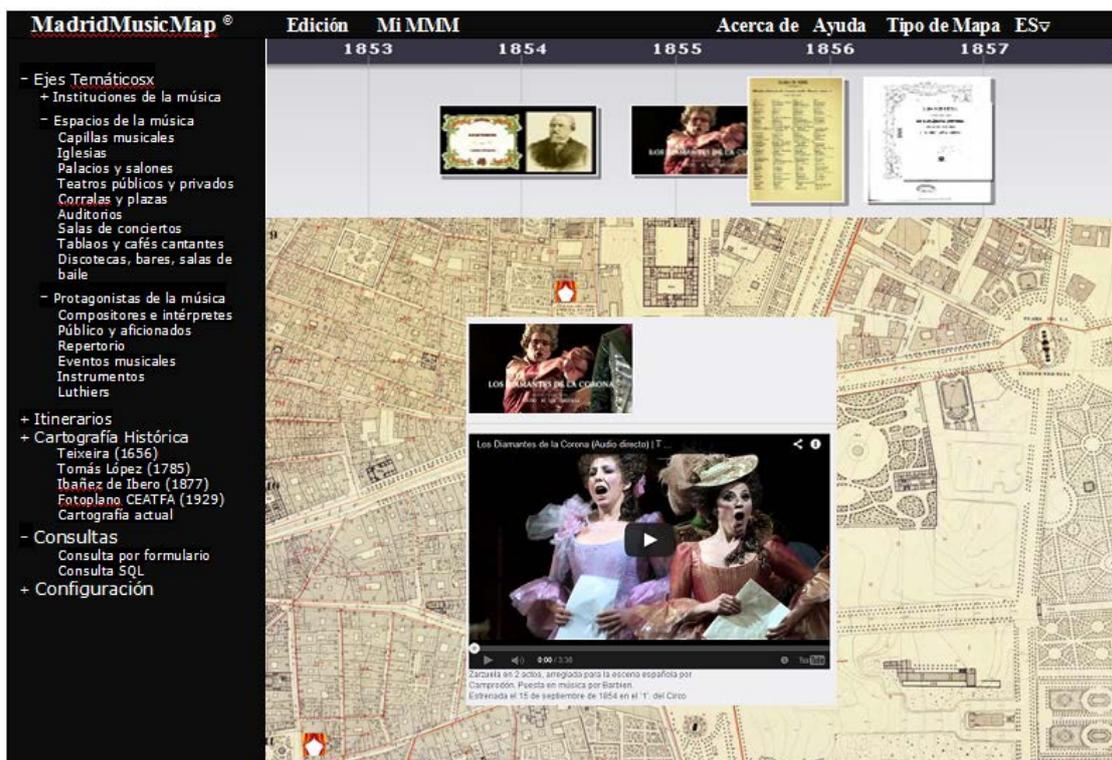
Al existir vinculación entre la ventana de representación georreferenciada y la ventana del eje cronológico, el acceso a la información asociada a un elemento dado podrá realizarse a partir de cualquiera de ellas.



Ejemplo simulado de consulta sencilla utilizando la cartografía histórica (con Timeline). Teatros y estrenos de obras durante el periodo de restauración de la zarzuela



Ejemplo simulado de consulta sencilla utilizando la cartografía histórica (con Timeline)



Ejemplo simulado de consulta sencilla utilizando la cartografía histórica (con Timeline y acceso multimedia a través de él)

c. Ventana de herramientas

A través de la ventana de herramientas se podrán realizar las siguientes operaciones:

- Seleccionar las capas temáticas activas en los procesos de consulta y visualización.

- Seleccionar los soportes cartográficos utilizados en la visualización de los resultados georreferenciados de una determinada consulta, incluida la utilización de cartografía histórica.
- Realizar consultas sencillas a partir de plantillas normalizadas o activar la ventana de consultas avanzadas.
- Activar/Desactivar la visualización de itinerarios espaciales o temporales.
- Obtener los resultados de las consultas en distintos formatos: capturas de pantalla, Informes PDF, impresión, etc.
- En función del privilegio asignado al usuario, acceso a la gestión del sistema para la carga de nuevos contenidos globales o locales.
- Acceder a la configuración del sistema.

d. Ventana auxiliar desplegable (pop up) para la realización de consultas avanzadas

A través de la ventana auxiliar de consultas avanzadas se podrán realizar las siguientes operaciones:

- Consultas por medio de formularios con acceso a la totalidad de campos contenidos en cada una de las tablas del sistema.
- Consultas SQL en formato libre.

e. Ventana auxiliar desplegable (pop up) para la visualización de contenidos multimedia

La ventana se desplegará cuando vinculada a un determinado ítem consultado exista información multimedia asociada (vídeos, audios, ...). A través de esta ventana se mostrarán también opcionalmente las presentaciones asociadas a los itinerarios designados por el usuario.

f. Ventana auxiliar desplegable (pop up) para la gestión de contenidos del sistema

El sistema permitirá que la misma aplicación utilizada para la consulta y visualización de resultados se pueda utilizar para la edición y gestión de contenidos de la plataforma mediante un sistema jerárquico de permisos. En función de ellos se podrán incorporar o editar contenidos globales (que afecten a toda la plataforma) mediante la opción Editar del menú superior o locales (de uso exclusivo para el usuario) mediante la opción Mi MMM del menú superior.

La opción Mi MMM permite que el usuario vincule contenidos propios con los disponibles en la aplicación, y favorece una estrecha personalización de la aplicación que enriquece sus posibilidades y permite adaptarla a las necesidades del usuario. El carácter colaborativo de la aplicación permitiría, incluso, que estos

contenidos fueran incorporados a la aplicación una vez han superado los criterios de consistencia y calidad correspondientes.

Los contenidos locales son de exclusiva responsabilidad del usuario y están sujetos a un chequeo mínimo de consistencia con la aplicación. Sin embargo los contenidos globales deberán pasar por un proceso de validación previo antes de que sean incorporados a la base de conocimientos de la plataforma y puedan ser utilizados en las consultas. Cada tabla contará con uno o varios responsables encargados de la validación de contenidos.

3. EJEMPLOS DE UTILIZACIÓN

La accesibilidad a la amplia información incorporada al sistema, su carácter multidisciplinar, la posibilidad de personalizar los resultados de las consultas en función de los intereses de los usuarios e incluso la capacidad de que dispondrá la aplicación para cargar contenidos propios permite que ésta pueda ser utilizada con distintos objetivos. El concepto de Itinerario admite su utilización en campos muy diversos, que van desde los formativos y didácticos, los científicos o los turísticos.

3.1. Innovación pedagógica

Un proyecto de investigación como MadridMusicMap, sería una herramienta de valor inestimable para estimular la innovación pedagógica en los Conservatorios de Música de grado Elemental y Profesional, y en las enseñanzas LOMCE de Primaria y Secundaria, con el objeto de estimular tanto a profesores como a alumnos en el conocimiento de la historia de Madrid a través de su desarrollo artístico y musical desde 1561 hasta la actualidad.

Las Enseñanzas de Artes Escénicas y Música – de régimen especial – que se imparten en los Conservatorios de Música, tienen como finalidad afianzar el desarrollo de las capacidades artísticas personales, proporcionar al alumnado una formación artística específica de calidad y garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la música. Dichas enseñanzas están orientadas al desarrollo de tres funciones básicas: formativa, orientadora y preparatoria para estudios posteriores. El resultado debe repercutir en una formación musical más completa e integral, mejorando la eficiencia en la práctica docente concreta. Dentro de este marco la propuesta se llevaría al ámbito de los Conservatorios Profesionales de Música. Se articularía principalmente en tres vías:

- actividades de capacitación del profesorado, mediante la formación de grupos de trabajo
- innovación didáctica consecuente con nuevas necesidades apropiadas para los estilos musicales tratados
- difusión y participación, mediante la actuación en conciertos y audiciones de profesores y alumnos vinculadas al ‘paisaje sonoro’ recreado en los itinerarios

- cualquier otra aplicación que se beneficie de la integración de los contenidos musicales en el ámbito geográfico en el que se desarrollan

Para los profesores participantes, supone un estímulo importante y una oportunidad de mejora de sus capacidades ya que les permite completar los contenidos de la aplicación nativa con contenidos propios orientados a sus especialidades docentes. Para los alumnos participantes, puede ser una experiencia musical nueva, ya que pueden adquirir conocimientos complejos utilizando las mismas herramientas que usan para sus juegos, los dispositivos móviles.

El proyecto está abierto a distintas propuestas de creación de material didáctico para los distintos niveles educativos (Primaria, Secundaria y Conservatorios). Partiendo de los contenidos de MMM que sean seleccionados en cada caso por el profesorado, se invitará al alumnado a mezclar la práctica y la teoría a través de la realización de distintas actividades. En ellas, podrá conocer de primera mano determinados ítems como instrumentos, partituras, lugares donde se utilizaron, libros, cuadros, etc. y partiendo de este conocimiento histórico cultural, se fomentará en los alumnos la expresión de sus propias ideas, opiniones y valoraciones, que ayuden a formar su sentido crítico y su capacidad reflexiva. Las actividades a realizar podrán tratarse de visitas a los puntos georreferenciados; realización de videos didácticos; presentaciones interactivas, ppt., on line, etc; concursos infantiles y juveniles entre equipos del mismo centro, o intercentros; gincanas musicales; buscar al personaje; acertijos, etc.

3.2. Integración con actividades de carácter académico y científico

Dado que la aplicación permite la incorporación de contenidos propios, las actividades de carácter académico o científico que se llevan a cabo en la ciudad, tales como Seminarios y Congresos científicos pueden añadir ítems relacionados con sus propias temáticas. Los Itinerarios desarrollados a partir de éstas se verían enriquecidos por el valor añadido aportado por los contenidos nativos de la plataforma.

3.3. Colaboraciones con museos, archivos, bibliotecas e instituciones culturales

La versatilidad del proyecto y sus posibilidades didácticas extienden su proyección al ámbito de los museos nacionales, fundaciones culturales, archivos, bibliotecas, centros de documentación e investigación, etc., con el fin de dar a conocer su utilidad al ámbito del Patrimonio Nacional y por ende al público general. Se propondrán colaboraciones puntuales con museos de arte en Madrid (parte de los miembros equipo trabajan en una catalogación de imágenes con iconografía musical en el Museo del Prado) mediante la realización de conferencias y/o exposiciones temáticas o interactivas. Asimismo se trasladará esta posibilidad a los museos de historia de la ciudad y a los archivos y bibliotecas interesados, con la posibilidad de realizar itinerarios sonoros adecuados a la entidad e intereses de cada institución.

3.4. Realización de itinerarios turísticos

La aplicación permite hacer un seguimiento tan detallado como se quiera a autores, a obras, a instrumentos, a intérpretes, a lugares y a entornos urbanos de relevancia en la vida musical y cultural madrileña, y que pueden ser del interés de los turistas y paseantes por la ciudad de Madrid. Esto permitiría la puesta en marcha de rutas que pueden ayudar a su vez a dinamizar el comercio y la vida social de muchas zonas del Madrid actual. Además el proyecto permite conectar el Madrid histórico con el Madrid de ahora y dar a conocer lugares de la ciudad que hasta entonces no habían llamado la atención. Este tipo de rutas implican directamente a los sectores del comercio, el turismo y la restauración, con lo que parte del esfuerzo invertido en la génesis del proyecto revertirá directamente en beneficio de la propia ciudad de Madrid.

3.5. Posibles acuerdos comerciales a largo plazo

Si se estima conveniente y oportuno se podrá contemplar la posibilidad de pertinentes.

En este sentido, tendría cabida la creación de algunas aplicaciones interactivas de carácter recreativo, educativo y/o divulgativo, que podrían ser de interés general para la población, dado que dinamizarían el turismo, el comercio y la vida cultural de la zona; situarían de una manera concreta a la música dentro del espacio cultural de la ciudad; darían mayor visibilidad al proyecto y por último harían efectiva la utilidad práctica de MMM por parte de los usuarios. Tales aplicaciones podrían ser, a modo de ejemplo, creación de audio-guías para determinados itinerarios turísticos y sincronización de nuestros contenidos con los ya existentes en los GPS.

4. BIBLIOGRAFÍA

- BAKER, Geoffrey; Tess Knighton (eds.): *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- BODENHAMER, David J.; John Corrigan; Trevor M. Harris: *The Spatial Humanities: GIS and the Future of Humanities Scholarship*. Indiana University Press, 2010
- BOMBI, A. ; J. J. Carreras; M. A. Marín (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat, 2005.
- CARRERAS, Juan José: “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Bombi, A., Carreras, J. J. y Marín, M. A. (eds.). Valencia: Universidad de Valencia, 2005, pp. 17-51.
- CARTER, Tim: “El sonido del silencio: Modelos para una musicología urbana”, en *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Bombi, A., Carreras, J. J. y Marín, M. A. (eds.). Valencia: Universidad de Valencia, 2005, pp. 53-66.
- : “Urban Musicology”, *Early Music*, 28 (2000), pp. 313-314.

- FENLON, Iain: *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*. Cambridge University Press, 1980-1982, 2 vols.
- GREGORY, Ian N. ; Alistair Geddes: *Toward Spatial Humanities: Historical GIS and Spatial History*. Indiana University Press, 1/3/2014 - 234 páginas
- GREGORY, Ian N.; Paul S. Ell: *Historical GIS: Technologies, Methodologies, and Scholarship*. Cambridge University Press, 13/12/2007
- GREGORY, Ian N.: *A Place in History: A Guide to Using Gis in Historical Research*. Oxbow Books, Limited, 2003.
- JONES, Steven E. : *The Emergence of the Digital Humanities*. Routledge, 15/8/2013.
- KISBY, Fiona (ed.): *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- KNOWLES, Anne Kelly: *Past Time, Past Place: Gis for History*. ESRI, Incorporated, 2002
- KNOWLES, Anne Kelly; Amy Hillier: *Placing History: How Maps, Spatial Data, and GIS are Changing Historical Scholarship*. ESRI, Inc., 2008.
- MARÍN, Miguel Ángel: *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel: Edition Reichenberger, 2002.
- NOLD, Christian; Ole B. Jensen & Henrik Harder (eds.): *Mapping the City .Reflections on urban mapping methodologies from GPS to Community Dialogue*
- STROHM, Reinhard. *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford, Clarendon Press, 1985.
- STUART SINTON, Diana; Jennifer J. Lund: *Understanding Place: GIS and Mapping Across the Curriculum*. ESRI, Inc., 2007.
- Urban History. *Music and Urban History*, 29-1 (2002).
- Urban Music in Renaissance Spain. *Early Music*, 37-3 (August, 2009).
- WARWICK, Claire; Melissa M. Terras;Julianne Nyhan: *Digital Humanities in Practice. Facet Publishing, 2012.*

Estudios sobre turismo musical

Studies on Music Tourism

ENTRE LAS DOS ORILLAS: EL CASO DE CUBA (PAISAJES MUSICALES, TURISMO MUSICAL)

María Antonia García de León

- ¿Cuánto turismo musical hay en Cuba?, ¿Cuántas personas viajan atraídas por la música?
- No lo sé, desconozco si existen cifras al respecto. Lo que sí tengo claro es que, en cuanto pisas la isla, la música te acompaña permanentemente. Los cubanos siempre están tarareando melodías, inventando versos, cantando, bailando... Y no hacen falta instrumentos musicales, el cuerpo es un medio: palmadas, golpeteos de las manos, sobre las piernas si están sentados, movimientos de los pies, golpeteos sobre objetos a manera de instrumentos de percusión, silbidos... La herencia africana de sentarse alrededor de una fogata, después de la jornada laboral, para cantar y bailar, se recrea siempre.

Entrevista a Araceli Jiménez (Antropóloga)

Jamaica – ‘feel the vibe’

In Jamaica, the essence of the brand is captured in the tagline, ‘feel the vibe’. Whether it is cuisine, music, or adventure activities, the experiences promise the visitor the opportunity to ‘feel the vibe’ and find their own ‘holiday rhythm’.

[\(http://www.visitjamaica.com/\)](http://www.visitjamaica.com/)

VERDE Y CANTOR, EL LAGARTO VERDE (A MODO DE INTRODUCCIÓN)

En una conocida descripción poética de Cuba, la antilla más grande como allí gusta decir, se la llama *un largo lagarto con ojo de piedra y agua*. De ella y de su música trataremos.

Este breve trabajo de campo, es casi un diario visual de las imágenes que mi mirada fue recolectando. Teniendo como palabras claves las de turismo musical.

La observación fue hecha durante los quince días que permanecí íntegramente en La Habana (ciudad que ya conocía por dos ocasiones anteriores). La estancia fue la primera quincena de Diciembre de 2015.

La estructura de este texto es la siguiente: una exposición de las imágenes con su concepto correspondiente, unas consideraciones sobre el turismo, conclusiones y anexo sobre los tipos de la música cubana.

OTRO TURISMO ES POSIBLE

Hay sitios vertebrados en torno a un tópico y, por ello mismo, alienados por ese tópico; por ejemplo, el conocido eslogan de: “Turismo de playa y de sol” que parece indicar: no busques más, no necesitas más.

Afortunadamente, el turismo de masas, la Era en que vivimos, parece estar llegando a un cierto grado de saturación, y pide más. O bien, otra oferta crea una demanda más sofisticada tratando de diversificar ese elefantiásico mono-cultivo del

sol español u otros soles y playas. Este es el caso paradigmático de la ciudad de Málaga, que ha roto el corsé de “sol y playa” que tanto lo ha caracterizado, a pasar a ser un emporio de turismo atraído por el arte y la cultura, que gira en torno a sus recientes museos.

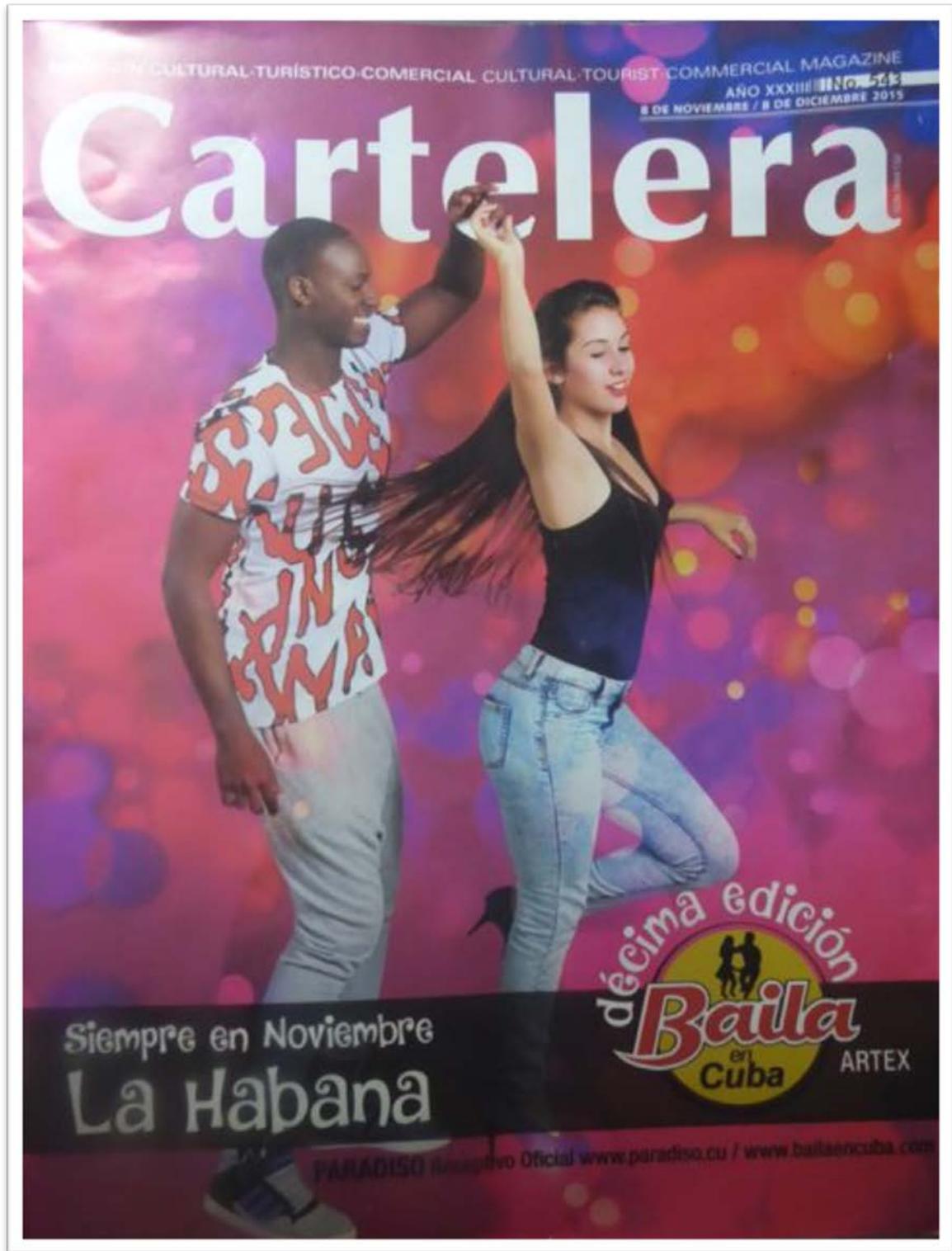
Particularmente, en mi estancia en La Habana, la música me hizo vivir otra forma de hacer turismo, así como la poesía (“turismo literario”). A ambas, les dediqué quince jornadas sin necesitar más variaciones ni salir de La Habana. Con esos dos ingredientes, hubo para emplear interesantemente el tiempo de esos quince días.

Hace tiempo que un país refinado, como es Francia, mantiene sus “rutas de escritores” con gran éxito (vr. gr.: en el norte, Víctor Hugo, Flaubert, Proust,...). Otro turismo es posible y muy conveniente.

OBSERVACIONES Y DATOS DE UN TRABAJO DE CAMPO EN LA HABANA - (Diciembre 2015)

- *La música es la imagen de Cuba*





Imágenes de un libro de presentación de Cuba



Imágenes de un libro de presentación de Cuba

- *Las grandes orquestas viven en la noche cubana*



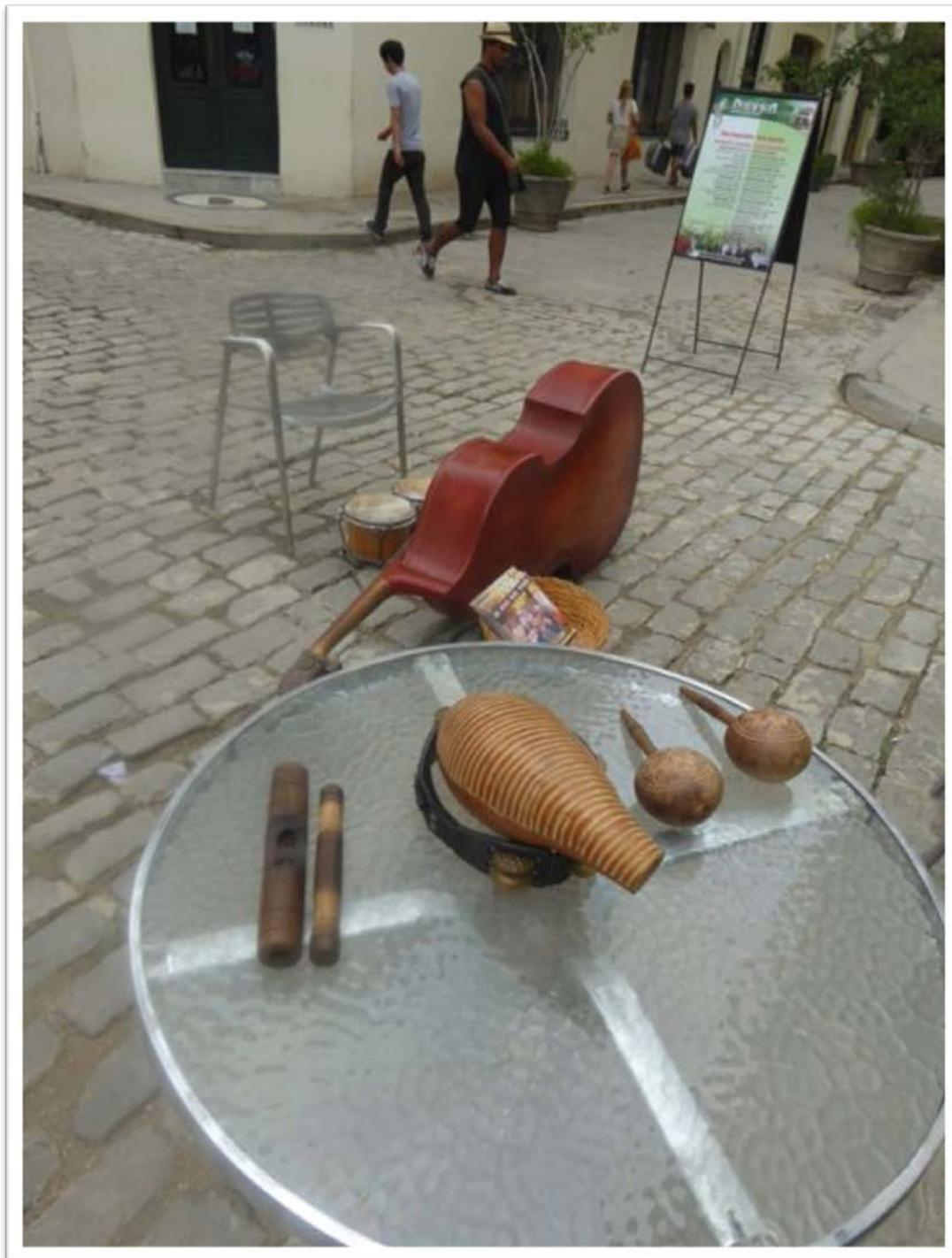


La música está muy presente en la playa, en las calles, por doquier...



- *Trascendencia de los ritmos nacionales en la formación de la identidad cubana*

Mi profunda voz convoca al negro y al blanco, que bailan al mismo son.
Cueripardos y almiprietos, más de sangre que de sol (...)
Canción del Bongó. Poeta Nicolás Guillén



Instantánea en una calle de La Habana. Diciembre, 2015

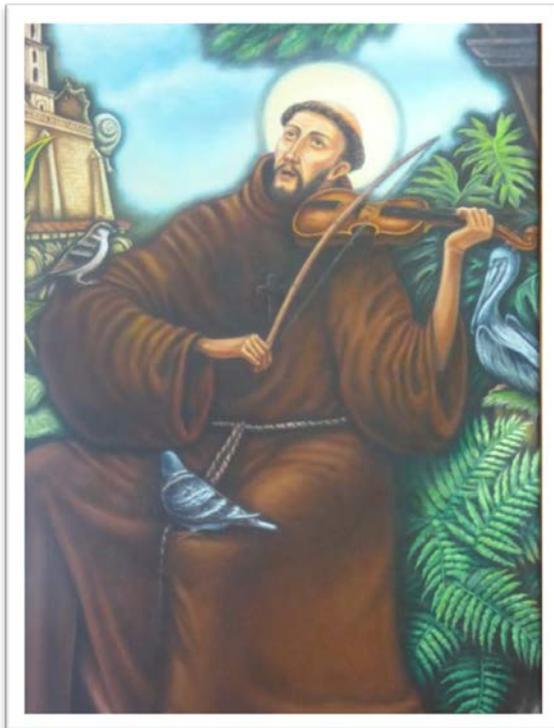
- *Imágenes del departamento de musicología de la universidad de san jerónimo en la habana*



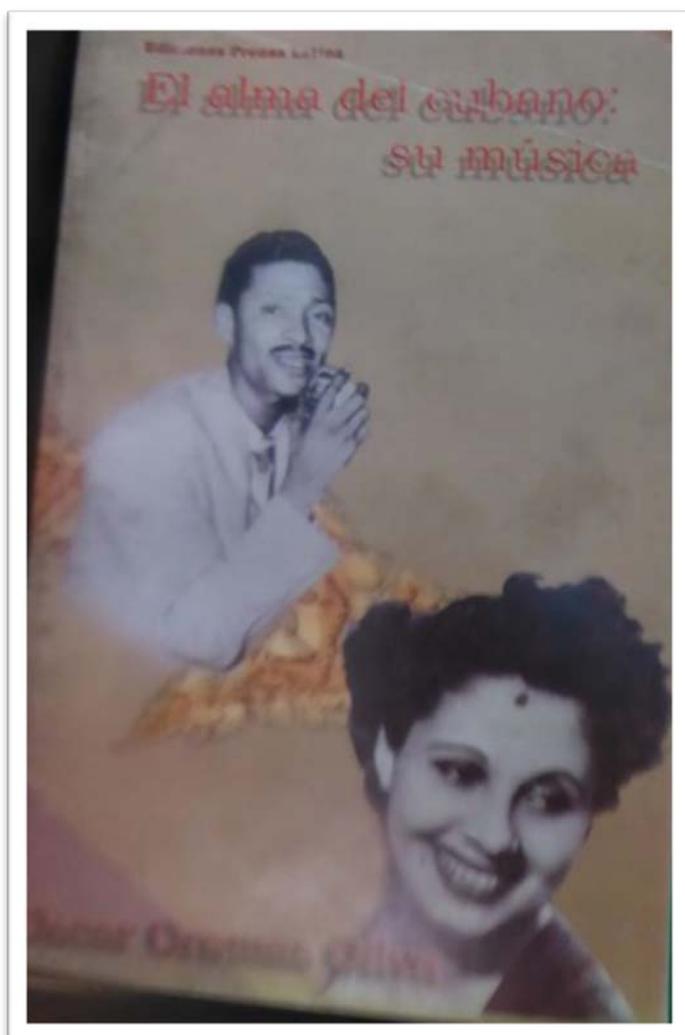
- *Nuestro patrimonio / nuestro futuro.*

El fomento de la enseñanza del patrimonio musical, como vector del cambio social

- *Imágenes del departamento de musicología de la universidad de san jerónimo en la Habana*



CLAVES BIBLIOGRÁFICAS

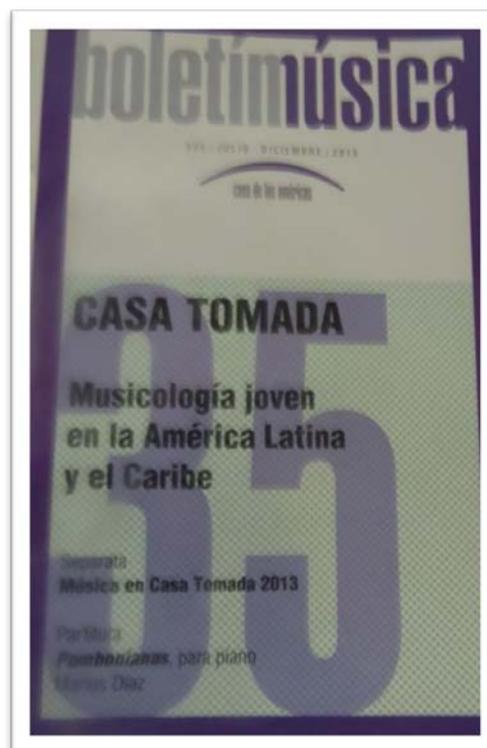
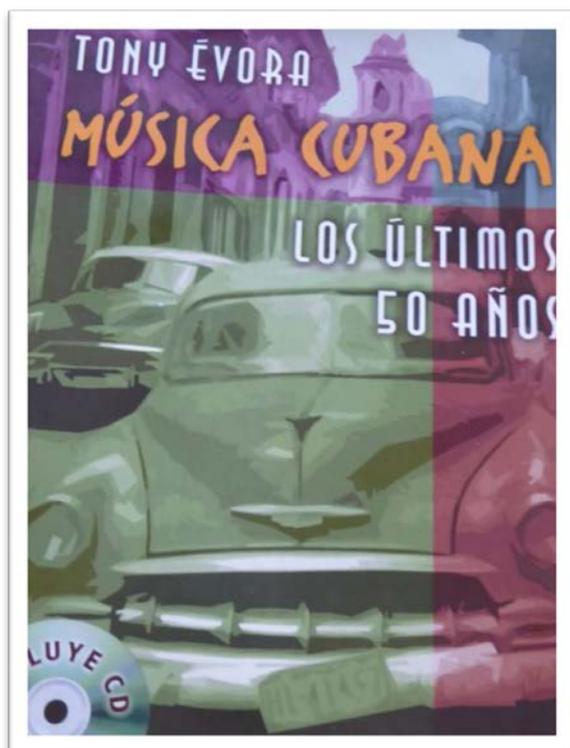


El alma del cubano: su música. (Oscar Orama Oliva, Prensa Latina, 2002)

Que venga el son caliente,
Y que baile la gente
Pecho con pecho
Vaso con vaso
Y agua con aguardiente!
Yoruba soy, soy lucumí,
Mandinga, congo, carabalí,
Atiendan amigos mi son que sigue así...
(Definición de Guillén del origen africano del son en Cuba, pg. 102)

afro son	guaguancó	punto cubano
bachata oriental	guaguansé	regina
batanga	guajira	rumba
bolero	guajira son	sacamandú
bolero son	guapachá	salsa
boteo	guaracha rumba	samba son
buey suelto	guateques	serenatas
cantos abakuá	habaneras	son
cantos de las comparsas	hip hop rap	son batá
caringa	instrumental	son de los permanentes
cha-cha-chá	jazz	son montuno
chan chan	jazz latino	son oriental
changüí	jiribilla	songo
chiquichaca	mambo	sucu sucu
chucumbe	mozambique	tango
conga	música clásica	timba
contradanza cubana	música sinfónica	tiratira
coyunte	nengones	tonada
criolla	ñongo	trova
danza cubana	nueva Trova	vaca brava
danzón	pa'ca	vales cubanos
danzonete	papaloes	wa-wa
dengue	pilón	yambú
descarga cubana	pop	zapateo
fandango espirituario	pop fusión	zarzuelas
feeling	pregón son	zumbatorio
fusión	pregones	

Géneros de la música cubana.



¿Es Cuba una potencia de turismo musical?

“Si en algo Cuba es una potencia, es en música”

“Aquí no hay indios, aquí hay negros, son y ron”

Entrevista de María Antonia García de León a Ernesto Sierra, filósofo y escritor. Directivo de CUBARTE. Diciembre 2015

Uno mi voz poética a tantos otros poetas que han ensalzado la música cubana. Aquí, adjunto el poema “El conserje del Presidente”, trasunto de noches musicales vividas en La Habana, en los grandes hoteles, y en tantos otros lugares. La canción que figura como estribillo del poema entronca claramente con el espíritu de la música popular (*cada vez que te veo...*).

Recientemente murió Manuel Agujetas, el último salvaje del flamenco, como lo llama ABC (suplemento cultural, 26/12/2015). Él se autoproclamaba “rey del cante gitano”, y su concepto del cante era: “el que sabe leer y escribir no puede cantar flamenco”.

El caso cubano es otro, es el de un país que ha hecho una revolución con sus claroscuros. Y dentro de los claros están, sin lugar a duda, la sanidad y la educación. Los músicos y cantores cubanos son gente ilustrada, que no suscribirían la cita anterior. Igualmente, el pueblo cubano está informado y documentado musicalmente de lo que acontece en América Latina. Recuerdo mi adiós a La Habana. El taxista me dice: *¡Qué pena señora que se vaya!. Mañana a las tres de la tarde viene una tremenda merenguera de Puerto Rico. Y allí la que se va a armar en la Plaza del Antiimperialismo.* Nada de nocturnidad, nada de botellón, y sí mucho de ambiente político y sociabilidad en torno a la música en español. He ahí unos datos significativamente notables y diferenciales de nuestro entorno.

El conserje del Presidente

Elegante, largo, elástico, como un puma.
Es el sello de clase de una raza,
en la Cuba de Fidel.

Desde ese cuerpo
brota un relato hermosísimo de un paisaje
que yo vería al amanecer.

Se goza deslumbrando mis sentidos.
¡Ah, si yo fuera a ese Shangrilá
misterio de nieblas y de helechos!

Luego, se aleja canturreando:

Alégrate, gózalo, cógele la cintura a tu mami.

Al fondo, en el gran salón del Hotel Presidente,
una orquesta del tiempo de Glenn Miller
con quince trompas de oro y de viento
tocan con frenesí y gracia a un tiempo:

*Cada vez que te veo con la media rota
Cada vez que te veo con la media rota*

Un público enardecido,
contagiado por la bulla, bisea:

*Cada vez que te veo con la media rota
Cada vez que te veo con la media rota*

Siempre quise poder meterme en un cuerpo vigoroso negro.
Ser una delicada gacela negra,
solo al parecer vulnerable,
correr y danzar por el éter.

Es un viejo deseo
que reverdece en las noches de La Habana.

A MODO DE CONCLUSIÓN

- Cuba, la Antilla mayor, es un caso sobresaliente y único, en el que una “minoría” (mayoría), la población negra, tiñe, impone, define toda la identidad nacional con su música.
- Esta realidad omnipresente es aceptada por el “establishment” y transformada en una mercancía llamada turismo musical.
- Leer la sociedad cubana es leer música en gran medida. Hacer trabajo de campo en Cuba es indefectiblemente trabajar sobre su música, elemento estructural de su vida social.

Autores

Authors

AUTORES

Martín Gómez-Ullate (Coord).

Doctor en Antropología Social por la Universidad Complutense. Profesor investigador en la Universidad de Extremadura. Grupo de investigación “Patrimonio Musical y Educación”. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Facultad de Formación del Profesorado. Director del I Congreso Internacional de Turismo musical y festivales Coordinador de la Asociación Estratégica Cultour+ del programa Erasmus+.

mgu@unex.es

Pedro Corcho Sánchez

Doctor en Matemáticas y profesor del Área de Didáctica de las Matemáticas en la Facultad de Formación del Profesorado, ha impartido clases en la Especialidad de Maestro en Educación Musical en dicha Facultad. Como aficionado a la Música, siempre ha intentado relacionarla con las Matemáticas desde distintos aspectos (ritmos, simetrías, seriación, etc.). Ha pertenecido a varios grupos de música tradicional y folk, habiendo participado en la grabación de 3 Cd's tocando instrumentos como la guitarra, el laúd o el timple canario. También ha viajado a varios países llevando la música española tradicional en el repertorio de las actuaciones (Francia, Portugal, Taiwán, Bélgica, Túnez, Alemania y Holanda)

Ha trabajado durante varios años en el Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y de las Artes Tradicionales (CIOFF), colaborador oficial de la UNESCO, en su delegación de España (Badajoz).

En la actualidad colabora con el grupo de folk “El Risco” en la recuperación e interpretación de canciones de folklore de la provincia de Cáceres.

pecorcho@unex.es

Jesús Castañar Pérez

Sociólogo, miembro de la organización del festival Guitarvera. Músico.

zamarra@zamarrismo.net

Emilio J. Ortega Morán

Miembro de la Asociación Cultural El Magusto. Miembro de la organización del Festival El Magusto.

ejom6@hotmail.com

Felipe Barata Moreno

Miembro de la Asociación Cultural El Magusto. Miembro de la organización del Festival El Magusto.

felipe@elmagusto.com

Jesús Bravo Vivas

Miembro de la Asociación Cultural El Magusto. Miembro de la organización del Festival El Magusto.

jesusbravovivas@hotmail.com

Jaime Sampedro Riscado

Licenciado en Antropología social y Cultural por la Universidad de Extremadura. Diplomado en Magisterio, especialidad Educación Musical. Vicepresidente de la Federación Extremeña de Folklore desde 2012. Director del Festival Autonómico Infantil "Ángela Capdevielle".

jaimecedillo@hotmail.com

Jacinto Sánchez González

Presidente de la Asociación de Guitarra Clásica de Extremadura AGUICEX y director del Encuentro Internacional de Guitarra Clásica "Norba Caesarina"

jasangonz@gmail.com

Damián Martín Gil

Secretario de la Asociación de Guitarra Clásica de Extremadura AGUICEX

Federico Vázquez Esteban

Director del Festival Flamenco de Cáceres. Un amigo del Flamenco

Juana Gómez Pérez

Degree in Fine Arts, specialising in Design, from the Complutense University of Madrid; with a doctorate in Physical and Artistic Education from the University of Extremadura. With considerable experience in Artistic Education, she is currently a Senior Lecturer in the Department of Didactics and Musical, Plastic and Physical Expression, Plastic Expression Area, in the Teacher Training College in Cáceres, University of Extremadura. Her most recent research focuses on the design of didactic material with the aim to expand knowledge and information on shared heritage through artistic education.

gomezperez@unex.es

Marco Antonio de la Ossa Martínez

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha (Tesis Doctoral "La Música en la Guerra Civil española". Master en Gestión Cultural en la Universidad de Alcalá de Henares. Maestro en Ed. Musical (Funcionario de Carrera tras haber superado las Oposiciones al Cuerpo de Maestros celebradas en Toledo en 2001). En la actualidad, imparte docencia en el C. P. Duque de Ríansares de Tarancón (Cuenca).

Profesor asociado en la Facultad de Educación de la Universidad de Castilla-La Mancha en Cuenca. Imparte/ha impartido las materias, desde el curso 2012-2013 hasta la actualidad:

marcoantoniodela@gmail.com

Helder Ramalho

Consultor de comunicação e historiador. Fundador da Infantuna cidade de Viseu
helder.ramalho@bybrantley.com

Antonio Ramalho

Sociólogo da rede social regional de Viseu. Fundador da Infantuna cidade de Viseu
viseuramalho@gmail.com

Cristina Rodríguez Rangel

Doctoranda en Econometría Espacial en la Universidad de Extremadura. Personal Técnico de Apoyo en el Observatorio de Turismo de Extremadura.
mcrisrod@unex.es

301

Marcelino Sánchez Rivero

Profesor Titular en el Área de Métodos Cuantitativos para la Economía y la Empresa del Departamento de Economía de la Universidad de Extremadura. Sus líneas de investigación en turismo se relacionan con el análisis del comportamiento de la demanda, la sostenibilidad y la competitividad turística. En la actualidad es el Director Técnico del Observatorio de Turismo de Extremadura y ha sido Secretario General de la Asociación Española de Expertos Científicos en Turismo.

Juan Ignacio Rengifo Gallego

Profesor Contratado Doctor del departamento de Arte y Ciencias del Territorio (Universidad del Extremadura). Principales líneas de investigación: turismo y desarrollo rural. Miembro del equipo de investigación GEDERUL (Grupo de Estudios sobre Desarrollo Rural y Local en espacios de Frontera).

Álvaro Terrón Sánchez

Investigador independiente. Grado en Maestro de Educación Primaria Universitario en Formación en Portugués para el Profesorado de Secundaria por la Universidad de Extremadura. Fundador del "Portugués en Cáceres".
aterrons@gmail.com, portuguescaceres@gmail.com

Ana Mendoza Hurtado

Máster Universitario de Investigación en Ciencias Sociales y Jurídicas. Especialidad en Ciencias de la Educación. Ha publicado varios microrelatos en antologías y una reseña sobre el "Festival WOMAD Cáceres 2015". Cuadernos de Etnomusicología, nº 5, junio 2015. Revista online de la SIBE Sociedad de Etnomusicología.
mimomba@gmail.com

Bernardo Mariano

Musicólogo, fez estudos musicais (Piano, Composição, História da Música) na Academia de Amadores de Música (Lisboa), após o que se licenciou em Ciências

Musicais (Universidade Nova de Lisboa). É investigador associado do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova), preparando actualmente o seu doutoramento, centrado na figura do compositor neoclássico português Armando José Fernandes.

Colabora com vários grupos e instituições musicais em Portugal e é Assessor Artístico do Festival de Música de Marvão. É crítico musical e escreve sobre música clássica para o 'Diário de Notícias' (Lisboa), sendo de há muito um atento observador da realidade da música clássica em Portugal.

É coralista freelance, tendo-se apresentado em concerto em vários locais em Portugal, cantando desde polifonia renascentista até ao Requiem de Fauré.

bernardo.n.mariano@gmail.com

Francesco Zaralli

Studying last course of Anthropology in the Sapienza University of Rome. He is currently developing knowledge in the field of project management notably for social projects, in its broad sense, or social inclusion based projects. He has been learning management techniques on a specialised course accredited by M&MOCS (international research centre on Mathematics and Mechanics of complex Systems) / University of L'Aquila. He intensively studied in 2012-2013 Cultural management of events. He has been involved in a project for sustainable tourism within the "Via Francigena" territory (south of Rome) to promote local partnership among town-halls and local associations.

francesco.zaralli@gmail.com

Marco de Cave

Master in Peace and Development Work gained in Sweden, Linnaeus University. He graduated as BA in Cooperation and Religious Dialogue from Sapienza University of Rome, whose major was on the analysis of religious migrations. He is a storyteller trained by the Italian National Union of Writers, plus he has his own poetry project recognised by important prizes in Italy. He is developing a media project on innovative promotion of monuments and cultural heritage through visual/video-storytelling for the county of Latina (60 kms in the south of Rome). Previously, he was a council state-man of youth for 3 years in his hometown near Rome, promoting among grassroots activities to involve youth to guide tourists in creative way with the FAI national association (Italian National Trust).

marco.decave@gmail.com

Susana Bilou Russo

Mestre em Antropologia. Investigadora independente.

susanabilou@hotmail.com

Miguel Quaresma

Técnico superior de la Divisão de Planeamento e Ordenamento de la Câmara Municipal de Beja.

miguel.quaresma@cm-beja.pt

José Filomeno Martins Raimundo

Doutorado pela Universidade da Extremadura na área da música. Possui o Mestrado em Ciências Musicais com uma dissertação sobre polifonia sacra seiscentista, uma licenciatura em História, uma licenciatura em Educação Musical, o Diploma de Estudos Superiores Especializados em Inspeção Escolar, o Curso Superior de Piano e Composição e o Curso Geral de Canto.

Professor Coordenador na Escola Superior de Artes Aplicadas e Coordenador da área científico-pedagógica de Música e Artes do Espetáculo, tendo desempenhado a função de Presidente do Conselho Científico de 2006 a 2010, ano em que veio a ocupar o cargo de diretor, o qual exerce atualmente. Foi diretor do Conservatório de Portalegre, Covilhã e Belmonte.

josefmramundo@hotmail.com

Nhora Magdalena Benítez Bastidas

Coordinadora Carrera Turismo. Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología.
Universidad Técnica del Norte.

nmbenitez@utn.edu.ec

Jorge Iván Albuja León

Colegio Nacional Ibarra

albujajorgei@gmail.com

Cristina Vaca Orellana

Universidad Técnica del Norte

cvaca@utn.edu.ec

Bacilio Segundo Pomaina Pilamunga

es profesional indígena de Ecuador; Licenciado en Administración Turística, Master en Derechos Humanos y Pueblos Indígenas, Master en Desarrollo Local Comunitario; especializado en: Planificación, Gestión e Innovación del Sector Agrícola, Promotor Comunitario en Gestión de Proyectos Sociales, consultor de Gestión y Evaluación de Proyectos Enfocados a Pueblos Indígenas y Formador en Educación Superior Indígena y Afro descendiente. A largo de su trayectoria desempeñó varios cargos de dirigencias en el país; ha desarrollado varias investigaciones de asuntos indígenas, debido a esas publicaciones ha sido invitado a conferencias nacionales e internacionales.

bacilio_segundo@hotmail.com

Zulma M. Pittau Sevilla

Master in Social and Cultural Anthropology from the University of Extremadura, Spain; Professor of Musical Education graduated from the Centre of Education and

Research in Music, Córdoba, Argentina, and Professor of Music specialist in flute by the Graduate School of Music of the Misiones Province. Specialist in Pedagogy and Curriculum, and Graduate Diploma in Educational Management and Latin American Education by the National University of Misiones, Argentina. She has worked in all scholar levels, from beginning to graduate. Summoned by the Education Ministry to develop curricular design for the Music Faculty of Misiones, and Commissioner with exclusive dedication of three years as coordinator and trainer of courses for teachers on Mbyá Guaraní music. This is the concentration area of Pittau's research. Since 2008 works as Rector of the Higher School of Music of Misiones Province, Argentina, and as professor of didactics of music in the institution 21 years ago. Currently, serving as visiting Professor in the Research Department of the Teacher Training Faculty of the University of Extremadura, Spain.

zpittau@gmail.com

José Carlos Belmonte Trujillo

Cursó licenciatura de Derecho en la Universidad de Sevilla y Canto Lírico en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de la Rioja, cursando estudios de Etnomusicología por la UNED, en Madrid. Doctor en Pedagogía Musical por la Universidad de Extremadura con una tesis sobre la evolución organológica y de repertorio de la Tuna en España, tras la Guerra Civil. Profesor de Secundaria y Bachillerato en la especialidad de Música. Fundador y director musical de la Tuna Universitaria Independiente desarrolló labores de dirección en la Tuna de Económicas de Sevilla, y miembro de pleno derecho de la Tuna del Colegio Mayor San Juan Bosco, de Sevilla, así como de la Tuna de Derecho de la Universidad de La Laguna y de la extinta Tuna de Distrito de Santiago de Compostela. Ha pertenecido a diversos grupos como JARCHA, UNIVERSITAS O ALCARAVÁN, dedicados a la difusión e interpretación de la música popular española, andaluza y latinoamericana.

belmonte63@gmail.com

Pilar Barrios Manzano

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura y Superior de Solfeo, Teoría, Transposición y Acompañamiento por el Conservatorio Superior de Badajoz, desde 1995 ocupa la plaza de CEU, en Didáctica de la Expresión Musical y Etnomusicología. Entre sus perfiles de investigación destacan el patrimonio musical como bien de interés cultural, recurso dinamizador y turístico, y las muestras de ese patrimonio compartido para su puesta en valor y difusión. En relación con estos temas ha sacado numerosas publicaciones y aportaciones en foros académicos y científicos.

pbarrios@unex.es

Isidro García Barriga

Miembro del Coro "Francisco de Sande"

isidrobarriga@yahoo.es

Miguel Ángel Piédrola Lluch

Master en Museología por la Universidad de Alcalá de Henares. MBA por Instituto de Empresa. Director del Museo Interactivo de la Música de Málaga. Director de Interexpo, Exposiciones Internacionales Culturales e Interactivas
mapmimma@gmail.com

Enrique Oromendía

Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.
enrique.oromendia@gmail.com

Julio Arce

Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.

Cristina Bordas

Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.

Ruth Piquer

Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.

Pedro Asuar Ortiz

Presidente de la Federación Española de Agrupaciones de Folclore-F.E.A.F.

María Antonia García de León

Profesora emérita de Sociología por la Universidad Complutense de Madrid. Poeta. Ha escrito numerosas obras pioneras en líneas sobre sociología de la educación, del género, de los fenómenos rurales y numerosos libros de poesía de los que destacamos, por su relación con la ponencia “Desde mi torre de adobe en La Habana” Ed. Sial.
antonieta006@hotmail.com

